THE CLEVELAND
MUSEUM OF ART

ORIENTALISCHE
TEPPICHE

MIT UNTERSTÜTZUNG DES

K. K. HANDELS-MINISTERIUMS

UND DES

K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM.

WIEN. LONDON. PARIS.
1892.

DAS VORLIEGENDE EXEMPLAR DES WERKES:

ORIENTALISCHE TEPPICHE

TRÄGT DIE NUMMER 88

34996

INHALT.

TEXT.

Seite
Vorwort
Moderne Smyrna-Teppiche von J. M. Stöckel in Smyrna I
Altorientalische Thierteppiche von Dr. Wilhelm Bode, Geheimrath in Berlin V
Indische Teppiche von Vincent J. Robinson in London XIII
Die alte Teppichfabrikation in Paris von Gerspach, Administrator der „Manufacture Nationale des Gobelins“ in Paris XVII
Die persische Teppichindustrie der Gegenwart von Sidney J. A. Churchill M. R. A. S. in Teheran XIX
Alter und Ursprung der Manufactur orientalischer Prachtteppiche von Sir George Birdwood, M. D., K. C. I. E., C. S. I., L. L. D. in London XXV
Ueber orientalische Teppiche von C. Purdon-Clarke in London XXXXI
Beschreibungen der abgebildeten Teppiche von Professor Dr. Alois Riegl in Wien . . . . 1—22

ABBILDUNGEN.

Von den mit * bezeichneten Tafeln enthält das Werk je eine Tafel in Farbendruck und je eine in Lichtdruck.

Tafel I. Altpersischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel II. Altpersischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel III. Figur 3. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Prof. H. v. Angeli.*
Figur 4. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Baron Heinrich Mundy.*
Tafel IV. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Johannes von und zu Liechtenstein.*
Tafel V. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Johannes von und zu Liechtenstein.*
Tafel VI. Figur 7 und 8. Alttürkische Teppiche, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Adolf Josef Schwarzenberg.
Figur 9. Alttürkischer Teppich, Eigenthum des Malers Herrn Carl Probst.
Tafel VII. Chinesischer Teppich, modern, Eigenthum des ung. Landes-Kunstgewerbe-Museums in Budapest.
Tafel VIII. Gyordes-Gebetteppiche, alt, Eigenthum des ung. Landes-Kunstgewerbe-Museums in Budapest.
Tafel IX. Chinesischer Seidenteppich, modern, Eigenthum des Herrn Wilhelm Ritter von Ofenheim.
Tafel X. Türkischer Gebetteppich, alt, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XI. Altpersischer Teppich, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Alexis Lobanow-Rostowsky.*
Tafel XII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Geheimrathes W. Bode, Berlin.*
Tafel XIII. Altpersicher Teppich, Eigenthum des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig.*
Tafel XIV. Alttürkischer Teppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.*
Tafel XV. Alttürkischer Teppich, Eigenthum des Kunstgewerbe-Museums in Leipzig.*
Tafel XVI. Detail des Teppichs Tafel XI.
Tafel XVII. Alttürkische Teppiche. Figur 21 Eigenthum der Handels- und Gewerbekammer in Bozen.
Figur 22 Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XVIII. Persische Teppiche. Figur 23 Eigenthum der Herren N. & G. Zacchiri.
Figur 24 Eigenthum des Herrn Leon Heller, Cairo.
Tafel XIX. Indische Teppiche, Eigenthum des India Museums in London.
Tafel XX. Kaukasische Teppiche. Figur 28 Daghestan Verné. Figur 29 Daghestan Siley. Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XXI. Türkischer Gebetteppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel XXII. Persischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel XXIII. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum Sr. Erlaucht des Herrn Grafen Arthur Schönborn.*
Tafel XXIV. Altpersischer Gebetteppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel XXV. Türkischer Gebetteppich, Eigenthum der Herren Philipp Haas & Söhne.*
Tafel XXVI. Altpersischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XXVII. Türkischer Gebetteppich, Eigenthum des ungar. Landes-Kunstgewerbe-Museums in Budapest.
Tafel XXVIII. Persischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XXIX. Persische Teppiche. Figur 38 Eigenthum des Herrn A. v. Scala.
Figur 39 Eigenthum des Herrn Jacob Adutt.
Tafel XXX. Persische Decke, Eigenthum Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Tafel XXXI. Altpersischer Teppich, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Adolf Josef Schwarzenberg.*
Tafel XXXII. Altpersischer Teppich, Eigenthum Ihrer Excellenz der Frau Gräfin Clotilde Clam-Gallas.*
Tafel XXXIII. Persische Teppiche. Figur 43 Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Figur 44 Eigenthum des Herrn Carl Probst.*
√ Tafel XXXIV. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Freiherrn Albert von Rothschild.*
Tafel XXXV. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum Sr. Erlaucht des Grafen Arthur Schönborn.*

3v. 108,—

Marlborough 5-16-56 35,50

Hanna

INHALT.

Tafel XXXVI. Persischer Teppich, angeblich aus dem XIII. Jahrhundert. Eigenthum des Herrn Theodor Graf.
Tafel XXXVII. Indische Teppiche, Eigenthum des Herrn Vincent J. Robinson in London.
Tafel XXXVIII. Marokkanischer Teppich, Eigenthum des Herrn Grafen Vincenz Baillet-Latour.
Tafel XXXIX. Anatolische Gebetteppiche. Figur 54 Eigenthum der Herren Philipp Haas & Söhne.
Figur 55 Eigenthum des Herrn Willy Ginzkey.
Tafel XXXX. Alter Smyrnateppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XXXXI. Altpersischer Teppich, Eigenthum Sr. Excellenz des Herrn Grafen Arthur Enzenberg.*
Tafel XXXXII. Altpersischer Teppich, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Adolf Josef Schwarzenberg.*
Tafel XXXXIII. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum Sr. Durchlaucht des Fürsten Johannes von und zu Liechtenstein.*
Tafel XXXXIV. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Dr. Albert Figdor.*
Tafel XXXXV. Altpersischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel XXXXVI. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Tafel XXXXVII. Figur 63. Persischer Teppich, Eigenthum des Herrn Theodor Graf.
Figur 64. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Geheimrathes W. Bode, Berlin.
Tafel XXXXVIII. Anatolischer Gebetteppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel XXXXIX. Teppich aus chines. Turkestan, Eigenthum des Herrn Dr. J. Veninger.
Tafel L. Chinesischer (?) Teppich, Eigenthum des Herrn I. von Ephrussi.
Tafel LI. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Grafen Carl Boucquoi.*
Tafel LII. Teppich aus chines. Turkestan, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel LIII. Persisch-indische Teppiche, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel LIV. Altpersischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel LV. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Freiherrn Albert von Rothschild.*
Tafel LVI. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Bayerischen National-Museums in München.
Tafel LVII. Anatolischer Gebetteppich, Eigenthum des nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg.
Tafel LVIII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Willy Ginzkey.
Tafel LIX. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Freiherrn W. Gennotte von Merkenfeld.
Tafel LX. Anatolischer Gebetteppich, Eigenthum des Kunst-Gewerbe-Museums in Prag.
Tafel LXI. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Freiherrn Albert von Rothschild.*
Tafel LXII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Herrn Geheimrathes W. Bode, Berlin.*
Tafel LXIII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Bayerischen National-Museums in München.*
Tafel LXIV. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Bayerischen National-Museums in München.*
Tafel LXV. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Bayerischen National-Museums in München.*
Tafel LXVI. Persischer Teppich, Eigenthum des Herrn Leon Heller in Cairo.
Tafel LXVII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Musée des Arts Décoratifs in Paris.
Tafel LXVIII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Musée des Arts Décoratifs in Paris.
Tafel LXIX. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien.
Tafel LXX. Persische Teppiche. Nach Original-Aufnahmen des Herrn J. A. Churchill in Teheran.
Tafel LXXI. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Musée des Arts Décoratifs in Paris.*
Tafel LXXII. Persischer Teppich, Eigenthum der Herren Ph. Ziegler & Co. in Teheran.
Tafel LXXIII. Persische Teppiche, Eigenthum der Herren Ph. Ziegler & Co. in Teheran.
Tafel LXXIV. Altpersischer Teppich, Eigenthum der Manufacture Nationale des Gobelins in Paris.*
Tafel LXXV. Altpersischer Teppich, Eigenthum der Manufacture Nationale des Gobelins in Paris.*
Tafel LXXVI. Altpersische Brocatdecke, Eigenthum des Herrn Th. Ritter von Rozborski.
Tafel LXXVII. Persischer Teppich, Eigenthum des Herrn Adalbert Rakóvszky von Nagy-Rákó.
Tafel LXXVIII. Altpersische Teppiche, Eigenthum der bosnischen Landesregierung.
Tafel LXXIX. Altpersischer Teppich, Eigenthum der bosnischen Landesregierung.
Tafel LXXX. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.
Tafel LXXXI. Altpersischer Seidenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.*
Tafel LXXXII. Altpersische Teppiche, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.*
Tafel LXXXIII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Bayerischen National-Museums in München.*
Tafel LXXXIV. Altindischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie.*
Tafel LXXXV. Altorientalischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.*
Tafel LXXXVI. Altpersischer Seidenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.
Tafel LXXXVII. Altpersischer Seidenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.
Tafel LXXXVIII. Altpersischer Seidenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.
Tafel LXXXIX. Altpersischer Seidenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.
Tafel XC. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Allerhöchsten Hofes.
Tafel XCI. Altpersischer Teppich, Eigenthum des South Kensington-Museum in London.
Tafel XCII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des South Kensington-Museum in London.
Tafel XCIII. Altpersischer Teppich, Eigenthum der bosnischen Landesregierung.*
Tafel XCIV. Altorientalischer Teppich, Eigenthum des Bayerischen National-Museums in München.*
Tafel XCV. Altpersischer Teppich, Eigenthum der Manufacture Nationale des Gobelins in Paris.*
Tafel XCVI. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des South Kensington-Museum in London.*
Tafel XCVII. Altpersischer Teppich, Eigenthum des Freiherrn Nathaniel Rothschild.*
Tafel XCVIII. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Freiherrn Nathaniel Rothschild.
Tafel XCIX. Sogenannter Polenteppich, Eigenthum des Freiherrn Nathaniel Rothschild.
Tafel C. Figur 124. Dessin eines persischen Teppichs, Eigenthum der bosnischen Landesregierung.
Figur 125. Altpersischer Teppich, Eigenthum des k. k. österr. Handels-Museums.
Tafel CI. Altpersischer Teppich, Eigenthum der Herren Brüder Egger in Wien.

Kauf v. Bachstitz.

VORWORT.

Mehr als auf einem anderen Gebiete hat das moderne europäische Kunstgewerbe auf dem der Teppichweberei Neigung gezeigt, sich die reiche Fülle dessen zu Nutze zu machen, was der Orient an Farbenpracht und Harmonie, an Wirkung der Ornamentik und Darstellungsweise in Stücken aus der Blüthezeit seiner Kunst uns bietet. Aber das durch den Anblick der Originale verwöhnte Auge findet bisher an dem stricten Copiren oder an dem, was mit Anwendung orientalischer Motive in der europäischen Teppichindustrie geschaffen wurde, in nur seltenen Fällen volle Befriedigung. Nur langsam vollzieht sich hier die Wandlung zum besseren Geschmack, während andererseits der Massenbedarf orientalischer Erzeugnisse in Europa auf die Qualität der letzteren ungünstigen Einfluss nahm, und die Verarmung der Länder des Ostens den Teppichwirker im Orient von seiner einstigen Höhe herabgebracht und ihn in Richtungen gedrängt hat, die uns den raschen Verfall des Kunstgewerbes erkennen lassen.

Diese letztgenannte Thatsache, gepaart mit der Berücksichtigung der leichten Zerstörbarkeit des Materials, welche die Zahl der vorhandenen mustergiltigen Erzeugnisse der altorientalischen Teppichwirkerei stets geringer werden lässt, hat in der kunstgewerblichen Section des Curatoriums unserer Anstalt den Wunsch wachgerufen, es möge der reiche Schatz des in der vorjährigen Ausstellung altorientalischer Teppiche im k. k. österreichischen Handels-Museum in Wien Gebotenen dauernd festgehalten und durch die Publication von Abbildungen der bedeutendsten der exponirten Teppiche zum Gemeingut werden für die Forscher unserer und künftiger Tage, vor Allem aber für das Kunstgewerbe unserer Heimat.

Dieser Anlass sollte aber auch benützt werden, um weiteres Licht zu verbreiten über die alte und moderne Teppichweberei des Orients. Eine Anzahl von Fachmännern ersten Ranges hat sich, der Einladung der Direction Folge gebend, bereit erklärt, ihr Wissen auf diesem Gebiete in unserem Werke in der Form von Monographien zusammenzufassen. So dürfen wir heute unter Anderen Sir George Birdwood, den Director des South Kensington Museums M. Purdon-Clarke, den Autor der „Eastern Carpets“ M. Vincent Robinson, den Director der königlichen Museen in Berlin Geheimrath W. Bode, den Secretär der britischen Legation in Teheran, Herrn Sidney Churchill, den Director der Manufacture des Gobelins et de la Savonnerie in Paris, Herrn Gerspach, den k. und k. Consul in Teheran, Herrn v. Rakowsky, unsere Mitarbeiter nennen, und wiewohl das hier Vorliegende, wie durch die sehr lückenhaften Vorstudien auf diesem Gebiete erklärlich, keinen Anspruch darauf macht, in irgend einer Richtung Vollständiges zu bieten, so soll doch durch diese Blätter neues Materiale für künftige umfangreichere und eingehendere Studien zu Tage gefördert und andererseits manchem praktischen Bedürfnisse entsprochen werden. Wir wollen hervorheben, dass die meisten dieser Monographien nicht in directem Zusammenhange mit den auf den Tafeln abgebildeten Teppichen stehen.

Als eine der wichtigsten Aufgaben des Textes haben wir die Beschreibung der hervorragenderen Stücke angesehen, die das Werk zur Anschauung bringt. Für diesen Theil der Arbeit haben wir den Autor des bekannten Werkes: „Altorientalische Teppiche“, Dr. Alois Riegl, gewonnen, der sich um unsere Ausstellung in hohem Maasse verdient gemacht hat. Ihm geben wir an dieser Stelle das Wort zur Darlegung der Gesichtspunkte, die ihn bei der Abfassung der Einzelbeschreibungen geleitet.

„Dieser Theil des Textes soll dem Beschauer nicht blos eine wissenschaftlich begründete Antwort liefern auf jene Fragen, die sich uns bei aufmerksamerer Betrachtung eines jeden älteren Kunstwerkes aufdrängen: woher es wohl stammen möge und in welcher Zeit es entstanden sein könnte? Es schien vielmehr vor Allem nothwendig, einem jeden Teppich eine seiner Bedeutung entsprechende Erörterung seines künstlerischen Inhaltes beizugeben. Dass wir dem rein descriptiven Theile des Textes eine solche Wichtigkeit beimessen, erscheint uns begründet in dem unbestreitbaren Umstande, dass das Publicum bisher gewohnt war, die orientalischen Teppiche hauptsächlich um ihrer farbigen Vorzüge, ihrer coloristischen Gesammtwirkung willen zu schätzen und von diesem Gesichtspunkte aus zu betrachten, wogegen das ornamentale Detail und seine jeweilige Zusammensetzung nach decorativen Gesetzen weit weniger im Einzelnen beachtet und verfolgt wurde. Diesem Umstande ist es gewiss auch zuzuschreiben, dass bis heute so verschwindend wenige Beschreibungen orientalischer Teppiche unternommen worden sind, die auch dem „Muster“ eine ausführliche Behandlung zutheil werden liessen. Die Schwierigkeit lag eben darin, dass die orientalischen Teppiche nicht jene klare Scheidung der Verzierungsmotive in dominirende und blos füllende und jene Subordination der letzteren unter die ersteren zur Schau tragen, die es uns an europäischen Kunsterzeugnissen in der Regel so leicht macht, deren ornamentale Ausstattung mit dem ersten Blicke zu erfassen und mit wenigen und sicheren Worten zu beschreiben. Während wir es ferner an europäischen Kunstwerken gewöhnlich mit wohlbekannten Motiven zu thun haben, begegnen wir an orientalischen Teppichen meist völlig fremdartigen Gebilden, von denen es mitunter selbst unter Fachgelehrten noch heute strittig ist, ob dahinter etwa ein Blatt oder ein Vogel, ein vegetabilisches oder ein animalisches Naturvorbild zu vermuthen sei. Und doch wird der Schätzer und aufmerksame Beschauer der orientalischen Teppiche die Nothwendigkeit empfinden, sich einmal Rechenschaft zu geben über die mannigfachen Figuren und Gebilde, die er darauf wahrnimmt, ihren organischen Ursprung oder ihre geometrische Grundbedeutung, ihre nationale Herkunft und ihre Stellung in der Kunstgeschichte.“

„Dieser Forderung Rechnung zu tragen, aus der Fülle der über einen jeden Teppich verbreiteten coordinirten Motive die maassgebendsten, typischen herauszugreifen, dem Beschauer auf diese Weise einerseits das dem Gesammtmuster jeweilig zu Grunde liegende Gerippe nachzuweisen, andererseits die Beschaffenheit und die Bedeutung der charakteristischen Einzelmotive zu erläutern — dies ist der vornehmste Zweck, den wir mit dem beigegebenen Texte verknüpfen. Dass die Ausführung der so gestellten Aufgabe nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden hat, wird Niemand verkennen, der sich den Stand der Dinge, wie er eben geschildert wurde, vergegenwärtigt. Da es an Vorarbeiten so gut wie gänzlich fehlt, gilt es, auf den meisten Punkten einen ersten Versuch zu wagen, dessen Gelingen auf den ersten Wurf keineswegs überall gewährleistet ist. Namentlich die Nothwendigkeit, endlich einmal feste Bezeichnungen für die einzelnen der orientalischen Teppichornamentik eigenthümlichen Motive zu schaffen, zwingt uns, in den Text viele neue terminologische Worte einzuführen, deren Wahl in so manchem Falle einer eingehenderen Begründung bedürfte, als ihr im Texte aus Raumrücksichten zutheil werden kann. Es seien daher die leitenden Grundsätze, nach welchen bei der Schaffung der betreffenden Terminologie verfahren wurde, gleich an dieser Stelle in aller Kürze vorangeschickt. Oberster Grundsatz war eine möglichst weitgehende Anbequemung an die herrschende Kunstterminologie, möge dieselbe auch für nichtorientalische Motive bisher in Gebrauch gestanden haben, ferner wo erstere versagte, die Heranziehung eines zur Vergleichung nächstgeeigneten

Dinges aus der uns umgebenden Erscheinungswelt. An einen ursächlichen Zusammenhang des Motives mit dem zur Bezeichnung desselben verwendeten Kunstterminus oder natürlichen Vorbild soll aber nirgends gedacht sein, ausser wo dies ausdrücklich erwähnt ist."

„Ein Beispiel wird das nach den gedachten zwei Grundsätzen befolgte Verfahren am besten aufklären. Insbesondere in der persischen Teppichornamentik begegnen wir häufig Blüthenformen, an denen ein meist ovaler Kern von einem mehr oder minder geflammten Blattkranz oder Blattfächer umgeben erscheint. Dass eine Blüthe darunter gemeint ist, darf wohl als unzweifelhaft gelten; in welcher Projection dieselbe aber gedacht ist, vermögen wir nicht zu erkennen. Nun kennt auch die Kunst des antiken Orients Blüthenformen von zweifelhafter Projection, die durch einen Blattfächer an der Peripherie eines ovalen oder kelchförmigen Kernes charakterisirt sind, und wofür die classische Kunstarchäologie längst die Bezeichnung „Palmette" zu gebrauchen gewöhnt ist. Wir haben daher des tertium comparationis halber auch für jene persischen Blüthenformen die gleiche Bezeichnung gewählt, wobei wir aber keineswegs einen directen historischen Zusammenhang derselben mit der altorientalischen Palmette oder gar eine Abkunft vom natürlichen Vorbilde des Palmbaumes zum Ausdruck bringen wollen. Unter den persischen Palmetten nun lassen sich wiederum mehrere abweichende Typen unterscheiden: an den einen sind die umrahmenden Blätter kelchartig ineinandergeschachtelt, an anderen gleich einem Kranze aneinandergereiht, an dritten fächerartig herumgelegt. Zur Bezeichnung dieser drei Abarten wollen wir im descriptiven Texte die entsprechenden Bezeichnungen als Kelch-, Kranz- oder Fächerpalmette gebrauchen, ohne aber dabei im Sinne zu haben, dass etwa die Perser bei der Schaffung oder bei der Darstellung dieser Motive an einen Kelch, Kranz oder Fächer gedacht hätten."

„Es ist begreiflich, dass die Teppichbeschreibungen, wenn in diesem Geiste durchgeführt, wenigstens in den ersten Lieferungen ziemlich viel Raum werden beanspruchen müssen. Wenn man einen zum grössten Theile noch jungfräulichen Gegenstand behandelt, kann man nicht leicht zu ausführlich sein; durch Flüchtigkeit dagegen würde man Gefahr laufen, ein- für allemal unverständlich zu bleiben. Der Leser möge es sich daher nicht verdriessen lassen, die trotz alles Bestrebens, jederzeit den knappesten Ausdruck zu gebrauchen, ziemlich in die Breite gerathenen Beschreibungen der in den ersten Lieferungen publicirten Teppiche geduldig durchzunehmen: um so rascher wird er bei den später folgenden Stücken das decorative Grundschema erfassen, an den Einzelmotiven die ihnen zu Grunde liegenden Typen erkennen, das Wesentliche vom blos Füllenden unterscheiden. Dementsprechend wird auch der descriptive Text in den späteren Lieferungen sich auf einfache und daher übersichtlichere Umrisse und knappere Detailausführungen beschränken dürfen. Daneben wird der Leser vom Texte auch die Beantwortung der Fragen nach Ort und Zeit der Herkunft eines jeden Teppichs verlangen. Auch diesbezüglich walten Schwierigkeiten ob, zu deren gründlicher Behebung unsere Publication vielfach erst das Material liefern soll. Die räumliche Provenienz lässt sich innerhalb gewisser weit gezogener Grenzen in den meisten Fällen mit gutem Grunde bezeichnen und wird in jedem einzelnen Falle im Text gegeben werden; im weiteren Verlaufe der Publication wird auch diesbezüglich häufig eine einfache Rückverweisung auf ein verwandtes Beispiel genügen. Schwieriger verhält es sich mit der Zeitbestimmung. Von den bisher verwendeten Kriterien hat sich keines als absolut stichhältig bewährt, und es hat allen Anschein, als ob wir in der That blos auf Grund des vergleichenden Studiums der Teppiche untereinander (und mit anderweitigen orientalischen Kunsterzeugnissen) zu einer gedeihlichen Lösung der Zeitstellungsfrage gelangen könnten. Es wurde daher für das Zweckmässigste befunden, auf den Tafeln keine Zeitbestimmung namhaft zu machen, und auch im Texte auf jene Umstände, die im jeweilig gegebenen Falle als Kriterien zur Zeitbestimmung dienen könnten, vorläufig nur hinzuweisen."

Völlig ausführliche Besprechungen nach den eben auseinandergesetzten Grundsätzen werden immer nur den ersten fünf Tafeln einer jeden Lieferung beigegeben werden, während sich der Text zu den übrigen je fünf Tafeln auf blosse Hervorhebung der allerwichtigsten Besonderheiten beschränkt.

Den Einzelbeschreibungen der Teppiche gehen dort, wo dies thunlich erschien, die Decompositionen dieser Gewebe voraus, und sind wir für diese schwierige Arbeit Herrn C. Costamagna zu Dank verpflichtet. Die hier wiedergegebenen Untersuchungsresultate dürften der wissenschaftlichen Forschung auf diesem Gebiete ebenso willkommene Behelfe bieten, wie dem Industriellen, der die Herstellung ähnlicher Teppiche beabsichtigt.

Die photographische Aufnahme der Teppiche erfolgte bei den heimischem Besitze entstammenden Teppichen in den meisten Fällen durch die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren, während die Farbenskizzen von dem Lehrer der k. k. Fachschule für Textilindustrie in Wien, Herrn S. Schröder, ausgeführt wurden.

Von den farbigen Tafeln geht die Mehrzahl aus den Ateliers der k. k. Hof- und Staatsdruckerei und der Firma S. Czeiger in Wien hervor; die Lichtdrucke werden von dem erstgenannten Institute sowie von der Firma Max Jaffé in Wien hergestellt.

WIEN, im März 1892.

A. v. SCALA.

MODERNE SMYRNA-TEPPICHE

von

J. M. STÖCKEL.

Seit einer Reihe von Jahren nimmt die Teppicherzeugung unter den Hilfsquellen der Provinz Aidin den ersten Rang ein, und der Umstand, dass die in verschiedenen Industriecentren Europas betriebene Herstellung von Smyrna-Teppichen bisher einen Rückgang in der Production Kleinasiens nicht zu bewirken vermochte, lässt es von Interesse erscheinen, den gegenwärtigen Stand der Teppichknüpferei in der Umgebung von Smyrna auf Grund authentischer Wahrnehmungen gekennzeichnet zu sehen.

Seit Jahren in Smyrna ansässig und mit dem Teppichhandel vertraut, habe ich gerne der an mich ergangenen Einladung des k. k. österr. Handels-Museums Folge geleistet und im abgelaufenen Jahre eine Studienreise nach den Teppichdistricten dieser Provinz unternommen, deren Ergebnisse ich im Nachstehenden biete.

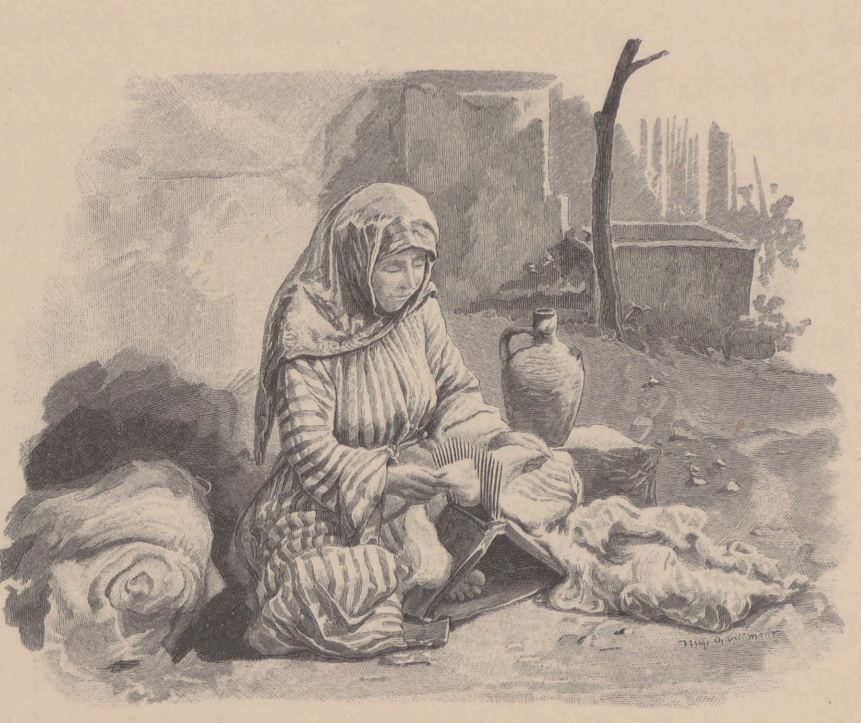
Der Einkauf von roher Schaf- und Ziegenwolle geschieht zu Beginn des Frühjahres, gewöhnlich Ende März oder Anfangs April, und zwar nach der zweiten Schur. Für die Deckung des ziemlich starken Wollebedarfes von Uschak sorgen die Bewohner der lang dahingestreckten Hochebene Phrygien, nebst jenen des stark verarmten Vilayets Haimane. Auf diesen Flachländern, welche meilenweit ein fast wüstenartiges Gebilde dem Auge bieten, und welche einzig von Kurden bewohnt sind, kann nur die Viehzucht, namentlich jene von Schafen und Ziegen, der dünngesäeten Bevölkerung den nöthigsten Unterhalt bieten, und kommt dieser die ziemlich gleichmässige Witterung wesentlich zu statten. Siwrihissar, am Fusse des Günesch Dagh, 3200 Fuss hoch, inmitten dieses Hochlandes gelegen, südlich von den Städten Eskischeïr (Dorylaium) und Angora (Ancyra), nördlich von Afium- Karahissar, Akscheir und Konia, gilt als Centralstelle für die Wollelieferungen.

Während ein Theil der hier zu Markte gebrachten Wollen in der Teppichfabrication Verwendung findet, wird ein anderer Theil derselben, und zwar meist ungewaschen, nach Nordamerika exportirt, um dort der Fabrication von Decken, Teppichen und groben Tuchen zu dienen. Diese Schafwolle ist struppig, langhaarig und ungemein stark, weshalb sie sich für die Teppichindustrie als besonders geeignet erweist. Sie wird im rohen Zustande dem Markte von Uschak zugeführt, aufgekauft, dort gereinigt und gewaschen und schliesslich zu Fäden versponnen.

Gut gereinigte Wolle in Fäden wird allenthalben per Okka zu 200 Dramm zum gleichen Preise verkauft wie Rohwolle per Okka zu 400 Dramm.[1]) Diese Preiserhöhung deckt die Arbeitskosten sowie den beim Reinigen und Waschen eintretenden Gewichtsverlust, welcher zwischen 45 und 50 Percent beträgt.

Das Waschen wird nur in fliessendem Wasser, und zwar am besten in jenem vorgenommen, welches aus Quellen vulcanischer Gebirge, wie sich solche namentlich im Westen gegen Kula hin vorfinden, entspringt und sich durch Weichheit und Wärme auszeichnet. Das Reinigen und Waschen geschieht auf ungemein sorgfältige Art und wird zumeist von den Bewohnern der Uschak zunächstliegenden Dorfschaften besorgt, welche in dieser Arbeit einen Nebenerwerb finden.

Nachdem man zuerst die fremden Körper aus der Wolle entfernt und diese namentlich von erdigen und Pflanzenbestandtheilen befreit, folgt das Waschen und Trocknen der Wolle, worauf dieselbe auseinandergezogen und sortirt wird. Nach dem Sortiren wird die zweite, und zwar die Hauptreinigung ins Werk gesetzt, mit welcher man gleichzeitig den Zweck verbindet, meist gleichmässige Flechten herzustellen. Hiezu gebraucht der Kleinasiate eine höchst primitive und doch praktische Vorrichtung: einen Block oder ein starkes Brett, welches enge aneinanderliegende, vertical eingeschlagene Nägel in gleichmässigen Reihen trägt. Durch dieses wird die Wollmasse mehrmals durchgezogen, um alsdann in der Form von Strähnen ihrer weiteren Bestimmung zugeführt zu werden.



Die fernere Bearbeitung, das Spinnen zu Fäden, gleicht unserer Seilerei. Nur in einzelnen Fällen tritt an die Stelle des Rades eine kreiselartige Spindel, welche gleichfalls durch spielende Handbewegungen die Wollfäden herstellt.

Die Gespinnste sind einfache, starke sowie auch doppelfädige Garne. Die ersteren werden für den Einschuss in die Gewebe, die letzteren zur Teppichknüpferei verwendet. Die Wolle für die Kette ist von weit kräftigerer Beschaffenheit und stärker gedreht, um einer kräftigeren Spannung zu genügen.

Vor einiger Zeit haben sich hier zwei Capitalisten zusammengefunden, um eine mechanische Wollspinnerei für die Teppichfabrication in Uschak zu errichten. Die Regierung hat indess, in Folge massenhaft seitens der Bevölkerung an sie gelangter Proteste, dem Unternehmen ihre Bewilligung versagt.

Nachdem der Einkauf von Wollfäden, deren Zurechtmachen und Färben nur selten von den Besitzern der Werkstätten besorgt werden kann, fällt all dies zumeist den Bestellern der Teppiche (Factoren der Teppichhändler und Exporteure in Smyrna) zu, welche den Kostenpreis der gelieferten gefärbten Wolle von dem Betrage für die gelieferten Teppiche in Abrechnung bringen.

Das Färben der zur Teppicherzeugung verwendeten Wolle und der Haare, von welchen jene der Angoraziege (Mohairwolle) eine besondere Verwendung finden, erfolgt stets in Garnform, nie in loser Faser oder im „Stücke“.

Der Hauptsitz der Garnfärbereien ist die östlich von Smyrna gelegene, zum Regierungsbezirke Brussa gehörende Stadt Uschak, woselbst sich etwa acht grössere Färbereien befinden, welche unausgesetzt beschäftigt sind. Ausserdem existiren nennenswerthe Färbereien in Kula, Gördis (Gyordes), und in neuerer Zeit hat mit der Einführung der Teppicherzeugung in Akhissar und Demirdschi (Demirdji) auch die Färberei dort einen gewissen Aufschwung genommen. So alt wie die Hausindustrie der Teppichweberei, ist auch jene der

---

[1]) Eine Okka zu 400 Dramm = 1·29 Kilogramm.

Färberei. Letztere beschränkte sich in früherer Zeit auf die Anwendung nur weniger Farbstoffe, deren Färbungen als besonders licht- und luftecht bekannt waren. Als Beizen waren ausschliesslich Alaun und Vitriol (Eisenvitriol) in Anwendung.

Roth, in den verschiedensten Nuancen und Tönen, wurde nur mit Krapp (Färberröthe) erzeugt. Ferner fanden Curcuma (die Wurzel der Curcuma longa) und Kreuzbeeren (die Früchte von Rhamnus tinctoria), sowie manche gerbstoffreiche Droguen, insbesondere die Früchte der Ziegenbarteiche (Quercus Aegilops) und weisse Galläpfel Verwendung. Später kam die Anwendung des Indigo hinzu, welcher als Indigocarmin (Indigosulfonsäuren) zu Mischfarben dient. Die Cochenille trat erst im Jahre 1840 als Concurrent des Krapprothes auf, und hat sich das Cochenilleroth, speciell durch die Bemühungen Stefan Alex. de Andria, allgemein eingebürgert. Die Theerfarbenindustrie Deutschlands und Frankreichs blieb nicht ohne Einfluss auf Kleinasiens Teppicherzeugung; durch Agenten wurden die leicht anzuwendenden Farbstoffe in den obgenannten Städten bekannt, und bald war die Anwendung von Fuchsin, Orangé, Rocelline u. a. eine derart allgemeine, dass von Seite der Regierung in Smyrna ein Verbot gegen die Benützung dieser Farbstoffe erlassen wurde. Die Färbereien in Uschak sind durch diese Massregel nicht tangirt worden, da sie dem Gouvernement in Brussa unterstehen, welches eine solche Einschränkung nicht für nothwendig erachtete. Die Theerfarben erfreuen sich demnach heute einer ziemlichen Verwendung, sie werden aus Deutschland und Frankreich bezogen.

Zumeist benützt man diese Farbstoffe als Zusätze zu den „Grundfarben", um die Farbe lebhafter, feuriger zu machen, man hat aber auch schon gelernt, ohne „Grundfarben" dieselben zu verwenden, ohne dabei auf die grössere oder geringere Luft- und Lichtechtheit besonders Rücksicht zu nehmen, ein Umstand, welcher der alten, renommirten Industrie keineswegs zum Vortheile gereicht. Bemerkt sei hier, dass die Färbereien Theerfarben nicht nur aus dem Grunde verwenden, weil derart die Manipulationen des Färbens vereinfacht werden, es liegt hier noch ein anderes Moment vor, welches die Benützung der abendländischen Producte fordert: der moderne Geschmack. Man begnügt sich nicht mehr mit den alten, einfachen Mustern, zu deren Erzeugung die längst bekannten Farben vollständig ausreichten; man verlangt complicirtere Dessins, reicheren Farbenwechsel, brillante Nuancen, und das ist nur mit Hilfe der künstlich erzeugten organischen Farben zu erreichen. Es steht aber zu erwarten, dass, sowie die ersten Producte der Theerfarbenindustrie in Kleinasien Eingang gefunden haben, allmälig auch jene Farbstoffe sich einbürgern werden, deren Licht- und Luftechtheit gegenüber den sogenannten natürlichen Farbstoffen in keiner Weise zurückbleiben, ja manchen echten Farbstoff der früheren Zeit übertreffen. Wir weisen diesfalls nur auf die unter dem Namen „Alizarinfarben" zusammengefassten Producte der modernen Theerfarbenindustrie hin, deren Anwendung auf mit Chromhydroxyd gebeizter Wolle für die europäische Teppichfabrication von grösster Bedeutung geworden ist. Diese naturgemässen Wandlungen, denen sich in Beziehung auf Industrie auch der Orient nicht zu verschliessen vermag, vollziehen sich hier viel schwerfälliger, weil die Empirie, die stets an der Tradition festhalten muss, in theoretischem Wissen kein Gegengewicht findet. Die Vorurtheile werden nur durch Aussicht auf pecuniäre Vortheile allmälig gebessert.

Es würde weit den Zweck dieser Mittheilungen überschreiten, wollten wir über die Details der Färbemethoden eingehender berichten. Wir beschränken uns darauf, die wichtigeren Droguen und Chemikalien bezüglich ihrer Anwendung anzuführen; die primitiven Manipulationen des Färbens der Garne bedürfen keiner besonderen Erläuterung.

Der Krapp oder Färberröthe, die Wurzel von Rubia tinctorium, deren Anbau in Europa durch die Einführung des künstlichen Alizarins fast ganz an Bedeutung verloren hat, spielt in der Färberei Kleinasiens noch eine grosse Rolle. Der Krapp wird in der Levante in bedeutenden Mengen gebaut und führt den Namen „Alizari" oder „Lizari". Die mit demselben erzeugten Farben zeichnen sich durch grosse Echtheit aus; man beizt die Wolle mit Alaun, Weinstein, öfter auch unter Zusatz von Zinnsalz (salzsaurem Zinn) oder Zinnchlorid und färbt mit Krapp. Um mehr gelbrothe Nuancen zu erhalten, setzt man Curcuma zu; soll das Roth feuriger werden, so wird nach dem Beizen mit Alaun, Weinstein und etwas Zinnsalz, mit Krapp und Cochenille gefärbt. In manchen Fällen, nach alter Methode, wird die Wolle nur mit Alaun gebeizt und mit Krapp gefärbt. Man versteht es, mit dem genannten Farbstoffe braune und violette echte Farben durch Beizen mit Alaun und Eisenvitriol, respective mit letzterem zu erzeugen, und hat gelernt, die Krapp-Cochenille-Combinationen (Alaunbeize und Eisenvitriol, für sich oder gemengt) mit Theerfarben (Fuchsin etc.) zu übersetzen. Der Krapp spielt nicht nur bei der Herstellung der „Garance-Cochenille", sondern überhaupt in vielen „Grundfarben" eine grosse Rolle; „Alizari" ist in Anatolien ein billiges Färbematerial.

Wie schon erwähnt, gehört die Verwendung der Cochenille der neueren Zeit an; sie wird für sich allein, oder mit Krapp combinirt, benützt. Als Beize dienen Alaun und Zinnverbindungen (Zinnsalz, „salpetersaures Zinn", Zinnchlorid, Scharlachsäure). Man gewinnt derart fleischfarbige, rosenrothe, carmoisinrothe, amaranthrothe, kirsch- und scharlachrothe Töne. Man combinirt, um orangerothe Nuancen zu erhalten, mit Curcuma etc. Die Cochenille wurde zuerst aus Marseille eingeführt. In Uschak, Gyordes und Kula sind die ersten Teppiche aus blos mit Cochenille gefärbten Garnen erzeugt worden.

Von natürlichen gelben Farbstoffen sind besonders zwei hervorzuheben: Curcuma und Kreuzbeeren. Die Curcumapflanze ist in China und Ostindien heimisch, die Wurzel derselben wird in Kleinasien mit dem türkischen Namen „Sertetscha" bezeichnet. Sie gilt als ein Hauptfarbstoff und wird zumeist zu Combinationen angewendet; die mit Curcuma allein dargestellten Farben verblassen ziemlich rasch. Um mit Curcuma zu färben, lässt man die gemahlene Wurzel mit Wasser aufkochen; der Farbstoff färbt auch ohne Beizmittel. Den zweitwichtigsten Farbstoff bilden die im östlichen Theile Karamaniens, besonders in der Umgebung von Kaisarijeh heimischen Kreuzbeeren. Es sind dies die Früchte des Kreuzdornes (Rhamnus), und zwar die unter dem Namen levantinische Gelbbeeren in den Handel kommenden, welche kleiner sind und weniger Farbstoff als die persischen enthalten.

Während im Abendlande die Anwendung derselben in der Wollfärberei eine seltene ist, wird in Anatolien nicht nur Hochgelb damit erzeugt (Alaun- und Zinnbeizen), sondern es dient der Farbstoff auch zur Herstellung matter, lichter Farbentöne und mit Curcuma und Indigo combinirt für grüne Nuancen. Kreuzbeeren und Indigo (Indigoschwefelsäure) finden vielfach Verwendung für Mittelgrün; man übersetzt diese Grundfarbe auch mit Theerfarben (Jaune solide, auch Curcumeïn genannt, von A. Poirrier und G. Dalsace, oder mit anderen gelben und orangen Azofarben). Von der Anwendung der Pikrinsäure ist man abgekommen.

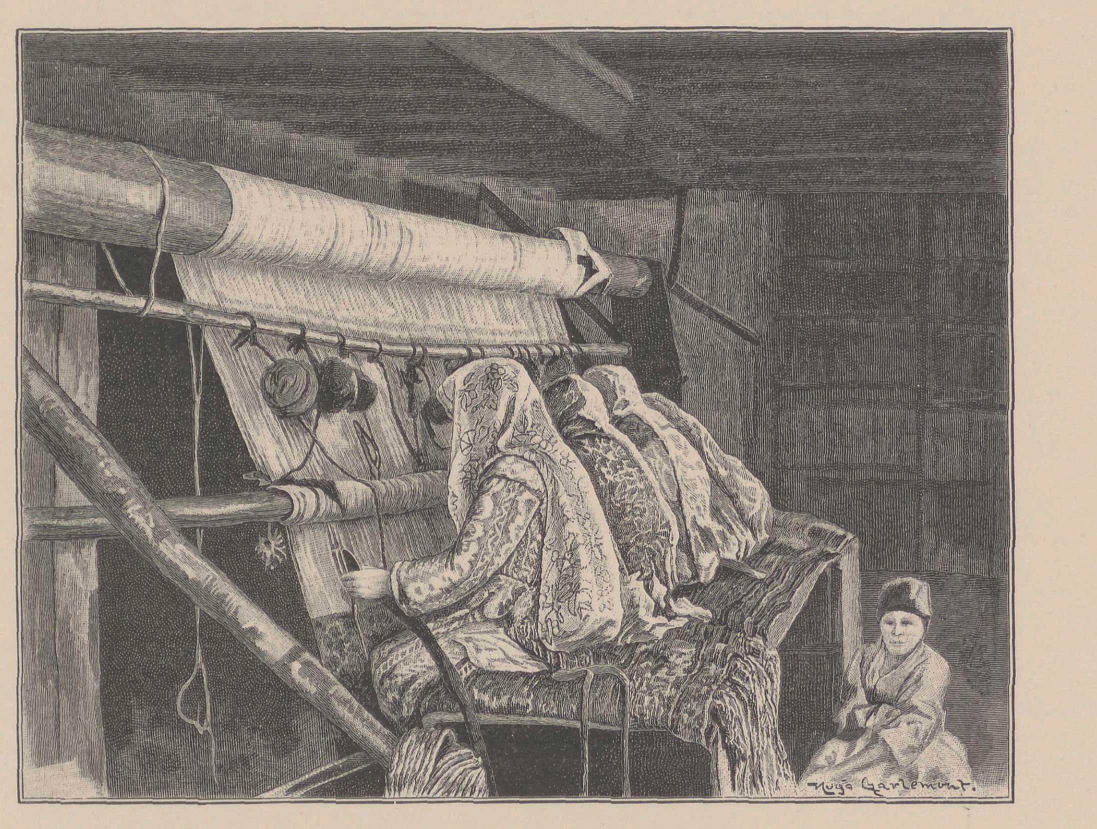
Der Indigo wird durch Lösen in Vitriolöl in Sulfonsäure (Indigolösung) verwandelt und dient, unter Zusatz von Alaun, direct zum Färben der Wollgarne. Man rechnet auf 10 Okka Wolle (12·9 Kilogramm) 40—80 Gramm Indigo (0·6 Procent), gelöst in 200 Gramm Vitriolöl, für lichte Nuancen, und beizt mit Alaun. Die Färbungen sind bekanntlich weit weniger echt als die mit der Indigoküpe erzeugten, aber leichter zu erhalten. Die grünen Farben werden mit Indigolösung und Curcuma oder Kreuzbeeren, oder Theerfarben erzeugt. Indigosulfonsäure und Curcuma geben satte Farben. Früher wurde Indigolösung und Pikrinsäure angewendet.

Die Smyrna-Galläpfel, weniger reich an Gerbsäure wie die Aleppo-Galläpfel, besonders aber die Valoneen, werden in bedeutenden Mengen von den Färbereien consumirt; der selbst bereitete Extract dient nicht blos zum Färben von grauen und grauschwarzen Farben (mit Eisenvitriol) in Combinationen mit Krapp und gelben Farben zu dunklen Tönen, man benützt auch die Valoneen als Zusatz bei sehr vielen Färbungen, besonders wenn Theerfarben zur Anwendung kommen, es ist diese Anwendung als charakteristische zu bezeichnen.

Die Modefarben, durch die verschiedensten Combinationen erhalten, werden möglichst einfach hergestellt; so färbt man beispielsweise Lachsfarbe (Saumon) blos mit Krapp und Valoneen, mit Indigolösung und Krapp werden Hochbraun, Holzfarbe, Kameelfarbe etc. durch passende Zusätze von gelben oder orangen Theerfarbstoffen gewonnen u. s. w.

Farbhölzer und deren Extracte (Rothholz, Gelb- und Blauholz) sind nicht in Anwendung. Das aus der Levante bezogene Catechu, welches sowohl in der Färberei (speciell loser Baumwolle) als im Drucke in Europa gleich anderen Catechusorten grosse Anwendung findet, wird wenig benützt, da die Methoden des Färbens mit Kupfersulfat, Kaliumbichromat sich nicht eingebürgert haben.

Ueberblickt man die ganze Art des Färbens, so findet man, wie sich die traditionellen Färbemethoden mit der Anwendung neuer Farbstoffe verquicken, wie mit den steigenden Geschmacksanforderungen der Teppicherzeugung in Kleinasien die Färberei Schritt zu halten sucht, daher Altes mit Neuem combinirt und, da dies ohne wissenschaftliche Auswahl geschieht, auf Kosten der Farbenechtheit, der Schönheit und der Farbenzahl Rechnung zu tragen strebt. Bei dem Renommée und der Kostbarkeit der Smyrna-Teppiche ist diese Wandlung nicht ohne Bedeutung. Dem Wunsche der Regierung, „Anilinfarben" nicht zu verwenden, kann die Industrie für die Dauer nicht entsprechen, und es wäre rationeller, statt des Verbotes, auf jene Methoden des Färbens mit Theerfarben hinzuweisen, welche in den grossen Teppichfabriken Oesterreichs, Deutschlands etc. sich für kostbare Erzeugnisse derart eingebürgert haben, dass die Farbenechtheit abendländischer Waaren mehr Garantien bietet, als jene besitzen, welche in Kleinasien auf die oben skizzirte Art gefärbt werden. Das Ehrwürdige alter Methoden imponirt im berühmten alten Smyrna-Teppich — im neuen fehlt die alte und rationelle neue Art des Färbens.

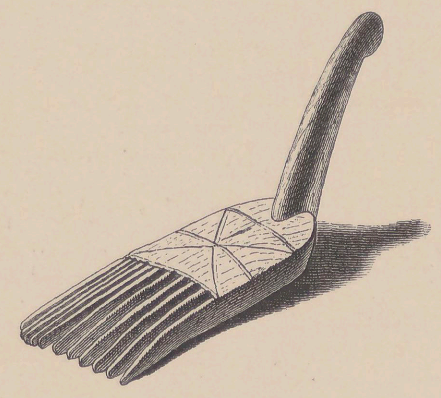


Auf die eigentliche Herstellung der Teppiche übergehend, sei vor Allem bemerkt, dass auch auf diesem Gebiete hierzulande nur ganz unbedeutende Verbesserungen den Errungenschaften der modernen Technik Rechnung tragen und fast durchwegs heute noch das in Uebung ist, was vor Jahrhunderten bestand. Die Kettenfäden werden zum Behufe des Aufbäumens vorerst auf zwei senkrecht in die Erde geschlagene Pfähle, deren Entfernung von einander durch die Länge des Teppichs bedingt ist, aufgewunden; eine einfache Schlinge, welche an den beiden Enden jedes Kettenfadens gebildet wird und durch die man eine kräftige Schnur zieht, trennt die einzelnen Kettenfäden und hält sie in entsprechender Distanz von einander. Die Kette wird sonach zu Strängen gewunden, an ihren beiden Endausläufern, die die späteren Fransen des Teppichs bilden, in grüne oder rothe Farbe getaucht, nach der Trocknung auseinander gebunden und der Länge und Breite nach vollständig flach gelegt. In das obere Ende der Kettenfadenreihe werden, je nach Maassgabe der Breite, ein oder mehrere runde Holzstäbe, in das untere Ende wird der vollen Breite nach ein Eisenstab eingezogen.

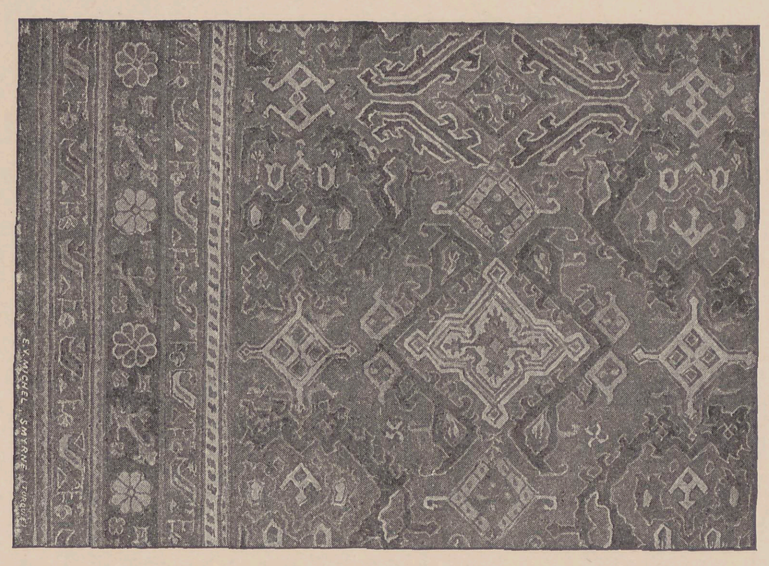
Der Knüpfrahmen oder Webestuhl, auf den nun die so aufgebäumte Kette gebracht wird, besteht aus einem schwach geneigten Holzgerüst, welches zur Aufnahme zweier Holzwalzen, des Kettenbaumes und des Zeugbaumes an seinem oberen und unteren Ende dient. Die Drehung dieser Walzen erfolgt durch Holzhebel, die man in die zu diesem Zwecke an den Enden der Walzen befindlichen Löcher einsetzt. Der Kettenbaum trägt eine Kerbung, in welche die früher erwähnten, am oberen Ende der Kette eingeführten Holzstäbe eingepfercht werden; ausserdem sind in diesem Raum etwa 20 Cm. von einander entfernt eine Anzahl grober Eisenstifte senkrecht gegen die Achse des Baumes eingeschlagen, die den Zweck haben, die aufgebäumten Kettenfäden partienweise von einander abzusondern. Die untere Walze, der Zeugbaum, ist ausser den Drehlöchern mit kleinen Bohrungen versehen. Durch diese werden die Stricke gezogen, welche zur Befestigung der oben bezeichneten, am unteren Ende der Kette eingeführten Eisenstange an den Zeugbaum dienen. Die beiden das Gerüste bildenden Seitenpfeiler sind in der Mitte ihrer Höhe mit Einkerbungen versehen, welche die Lager für eine runde Querstange bilden, die, wie später gezeigt werden soll, zur Theilung und Spannung der Kettenfäden dient. Die Theilung der Kette in eine vordere und eine rückwärtige Fadenreihe wird durch das Einziehen von zwei die Kettenfäden alternirend berührenden Querschnüren und das Einlegen einer Querleiste bewerkstelligt.

Durch diese Leiste (*Warajim-Gelejim*) und durch die die Kette quertheilenden Schnüre erfolgt die Fachbildung, die die Einführung des Schusses (*Argadj*) gestattet. Schliesslich sei der früher erwähnten, in der Mitte der Gerüstbäume in Lagern ruhenden Querwalze gedacht. Diese wird mit einem Faden derart der Breite des Gewebes nach spiralförmig umwunden, dass jede Windung einen der rückwärtigen Kettenfäden umfasst. Es erleichtert diese Einrichtung in wesentlichem Maasse die Sonderung der Kettenfäden und die für das Knüpfen erforderlichen Handgriffe. Das untere Ende des Teppichs wird durch 10—20 in Leinwandbindung eingetragene Schussfäden gebildet, und reiht sich an diese erst die Knüpfung. Das Breitenende des Teppichs wird zu beiden Seiten durch Umwindung der äussersten Kettenfäden mit dem als Einschlag benützten Wollfaden in 2—3 Fadenstärken hergestellt. Sowohl das Knüpfgarn als das Schussgarn hängen in Knäueln (*top-Yun*) aufgewunden an einer Stange, die unterhalb des Kettenbaumes mit zwei Schlingen an diesem befestigt ist. Die Knüpfung der Smyrna-Teppiche erfolgt nach Schema I (siehe Beschreibung der Teppiche). Der Knotenfaden wird mittelst eines scharfen Messers in entsprechender Länge abgeschnitten. Die Enden der einzelnen Knüpfungen (*se-düm*) werden mittelst eines Messers (*Bitschak*) abgeschnitten. Durch jede Knüpfung wird ein vorne und ein rückwärts liegender Kettenfaden verbunden. Ist eine Reihe von Knüpfungen vollendet, so wird dieselbe mit einem Holzkamme kräftig an die unten liegenden Schussfäden angeschlagen und sonach abermals ein paar Schussfäden eingetragen, von denen der eine stramm, der andere lose eingeführt wird, und welche beide dann gleichfalls mit dem Kamme nach abwärts geschlagen werden. Bei feinen Teppichen liegen zwischen je zwei Knotenreihen zwei, höchstens drei Einschlagfäden, bei gröberen mehr. Nach Vollendung von zwei Knüpfungsreihen wird mittelst der Scheere (*Makass*) eine gleichmässige Plucheflüche hergestellt.

Die Arbeiterinnen kauern mit gekreuzten Beinen entweder am Boden oder auf erhöhten Gestellen; der Saum der Knüpfung soll sich in der Regel in der Kniehöhe der Arbeiterin befinden, damit diese den Kamm (*Kirkit*) mit gehöriger Wucht führen kann. Die in Persien und Europa übliche Verwendung eiserner Kämme ist hier nicht beliebt.

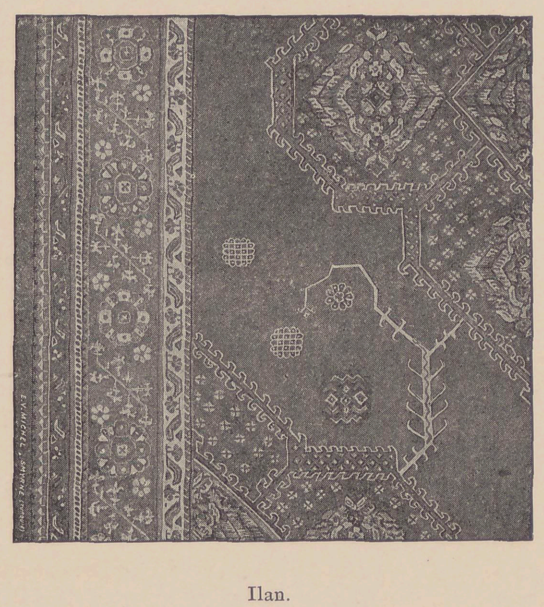


Zum Aufbäumen der Kette werden nur die gewandtesten Arbeiterinnen verwendet. Beim Knüpfen selbst zeigt sich das Geschick der Arbeiterin in der correcten Nachbildung des Dessins, in der gleichmässigen raschen Knüpfung, dem regelrechten Einschusse, der kräftigen Führung des Kammes und der Raschheit in all diesen Operationen, sowie in der Handhabung des Messers und der Scheere.



Japrac.

In der Regel geht man, der beschränkten Räumlichkeiten halber, bei der Herstellung der Smyrna-Teppiche nicht über eine Breite von 20 Pick (circa 13·7 Meter); grössere Teppiche werden in Theilen angefertigt, die der Kameellast entsprechend einzeln nach Smyrna gebracht und dort zusammengefügt werden.

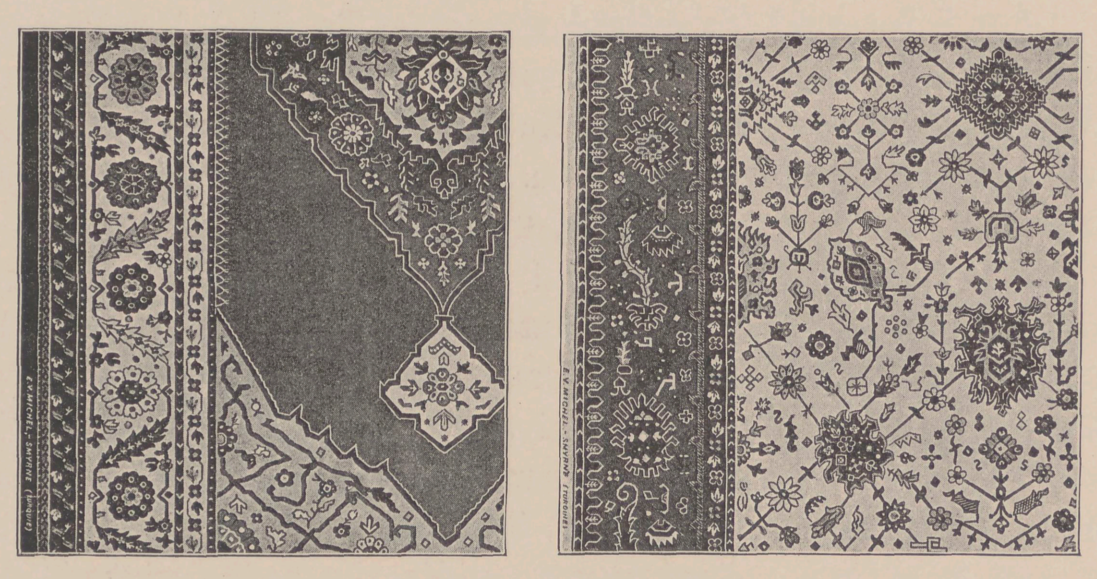


Ilan.

Das Dessin für die Knüpfungen wird entweder einem Stück alten Teppiches oder einer Zeichnung entnommen. Was die alten, von Generation zu Generation überkommenen Muster anlangt, so lassen sich die Dessins der Smyrna-Teppiche eintheilen in die Ilan, Japrac, Sarfkilit und Sofra benannten Muster, zu deren Reproduction die Arbeiterinnen in der Regel keiner Vorlage bedürfen, da sie dieselben aus dem Gedächtnisse herzustellen wissen. Die Farben, in welchen die alten Muster hergestellt werden, sind roth, blau, grün und weiss. Auch orange kommt vor. Die weissgrundigen Teppiche zählen zu den seltenern Stücken.

An Stelle der alttürkischen Muster treten jetzt vielfach Phantasiemuster jedweder Art — allerdings zumeist in orientalischem Geschmack — bei welchen hellere und abgetöntere Farben Anwendung finden, zu Tage. So werden auch vielfach altpersische Muster imitirt.

Mit einigem Erfolg hat man in den letzten Jahren Teppiche aus Ziegenwolle (*Filik*) hergestellt, die sich durch seidenartigen Glanz, Feinheit und in der Ausführung schwierigere Dessins auszeichnen; auch hat man, was ja der Aufgabe des Teppichs nicht entspricht, sein Augenmerk auf die Herstellung von Möbelüberzügen, ja sogar von Pantoffeln (!) aus diesem Materiale zugewendet. Ob die aus Filik erzeugten Teppiche — was die Dauerhaftigkeit anlangt — an die wollenen Uschak-Teppiche heranreichen, ist fraglich.


Dessins im persischen Genre.

Auf die Arbeiterverhältnisse in Uschak, Gyordes, Kula und Demirdji-Akhissar übergehend, sei vor Allem bemerkt, dass es in erster Linie der weibliche Theil der Bevölkerung ist, der in der Teppichfabrication Beschäftigung findet. Fleiss, strictes Einhalten der Arbeitszeit, die mit Sonnenaufgang beginnt, seltene Bedürfnisslosigkeit und eine gewisse Sittenreinheit zeichnen die weiblichen Arbeiter dieser Gebiete aus, während die Männer, vor wie nach der Verheiratung, häufig dem Müssiggange und Spiele huldigen.

Schon mit 6—7 Jahren sitzen die Mädchen an der Seite ihrer Mütter am Webstuhle, um in der Fertigkeit des Knüpfens unterwiesen zu werden, anfänglich zumeist um den Kamm zu führen und ihn gegen die Knüpfreihen zu schlagen. Da wird denn, wenn die zweijährige Lehrzeit vorüber und die Entlohnung eintritt, Alles an Fleiss und Sparsamkeit aufgeboten, um allwöchentlich ein Stück Geldes zurückzulegen. Ein Jahr um das andere werden alte, meist durchlöcherte Goldmünzen angekauft, die zu Hals- und Armband gereiht und auch am Saume der Kopfbedeckung getragen werden. Dieser Schmuck legt gleichsam Zeugniss ab vom Fleisse und der Fertigkeit der Trägerin und bildet gleichzeitig die Mitgift, die das Mädchen dem künftigen Gatten bietet. Der Türke nimmt hier in der Regel nur Ein Weib.

Die Verwendung der Arbeitskraft im zarten Kindesalter bringt eine Schwächung der an sich schönen und kräftigen Race mit sich, während andererseits die Fertigkeit in den Handgriffen sowie der Farbensinn sich schnell entwickeln. Die Arbeiterinnen verdienen 15—30 Piaster, d. i. 4—8 Francs per Woche, einzelne besonders tüchtige Arbeiterinnen, welche das Spannen der Kette und die Eintheilung der Zeichnung zu überwachen haben, werden höher bezahlt. Die Entlohnung findet grossentheils nach der Zahl der hergestellten Knüpfungen statt, wobei natürlich der Art des Dessins Rechnung getragen wird. Bis vor wenigen Jahren war im Innern Kleinasiens nur der muselmännischen Bevölkerung das Recht eingeräumt, grosse Knüpfteppiche herzustellen, während die in Uschak befindliche griechische und armenische Bevölkerung sich nur mit der Anfertigung von Kilims befassen durften. Erst im Jahre 1865 gelang es dem in Uschak etablirten Smyrnaer Kaufmanne Herrn F. Reggio, den Christen die Bewilligung zur Herstellung von Knüpfteppichen zu erwirken. Es kostete dies harte Kämpfe, namentlich mit den mohammedanischen Färbern, und nur dem beharrlichen Streben des genannten Mannes, der von den italienischen Vertretern in Brussa und Constantinopel kräftig unterstützt wurde, gelang es, einen Firman zu erwirken, der den Christen die Theilnahme an dieser Hausindustrie sicherte.

Auf die einzelnen Sitze der Teppichindustrie übergehend, sei mit Uschak begonnen. Die Gesammtbevölkerung dieser Stadt beträgt annähernd 25.000 Seelen. Die dort im Gange stehenden 900—1000 Webstühle beschäftigen 8—9000 weibliche Arbeiter, und kann der Werth der dortigen Jahresproduction an Teppichen auf 150—160.000 türkische Pfund, also auf etwa 3·5 Millionen Francs veranschlagt werden.

Etwa zwei Tagereisen von Uschak entfernt liegt die Stadt Kula, das alte Koloi, am Fusse des Tzeharayberges. Dieser Ort zählt an 13.500 türkische und 3500 griechische Einwohner und drei jüdische Familien. Dort waren es die Griechen, welche, den rührigsten und intelligentesten Theil der Bevölkerung bildend, die Türken die Teppicherzeugung lehrten, wiewohl das griechische Element sich dieser Industrie in der letzten Zeit mehr und mehr entfremdete und nur mehr im Import von Rohmaterialien und Verbrauchsartikeln einen grösseren Gewinn sucht. Die Gesammtproduction dieses Ortes wird mit 400.000 Francs bewerthet.

Nordwärts von Kula, in schöner Lage am Flusse Kum gelegen, erhebt sich die Stadt Gyordes (das alte Gordus), die mit den ihr unmittelbar umliegenden zahlreichen kleinen Dörfern etwa 32.000 Einwohner zählt, von denen die Hälfte die Stadt selbst bewohnen. Acht oder neun türkische Agenten besorgen dort die Ueberwachung der Teppicherzeugung und den Ankauf der Teppiche für Rechnung von Smyrnaer Händlern. Der Gesammtjahresumsatz an Gyordes-Teppichen wird auf 800.000 Francs veranschlagt.

Ausser diesem Orte sei noch der nördlich von Gyordes gelegenen, 8000 Einwohner zählenden Stadt Demirdji, sowie der Stadt Akhissar mit 12.000 Einwohnern als Teppich producirender Orte Erwähnung gethan.

Betreffs der in den genannten Orten erzeugten Teppichsorten sei bemerkt, dass Uschak fast nur schwere, grössere Salonteppiche mit starkem Pluche, nur Weniges an Vorlegeteppichen, die gleichwohl auch den bezeichneten Charakter haben, erzeugt, während Kula und Gyordes mehr an Vorlegern, die meist persische Dessins tragen, bieten. Das alttürkische Dessin hat sich grossentheils nur in Uschak erhalten.

Die Mehrzahl der Teppiche wird auf feste Bestellung gearbeitet; wenn eine Stockung im Absatze eintritt, schreitet man zur Herstellung von mittleren und ordinären Teppichen (Barchanas), von denen dann Vorräthe erzeugt werden.

In Kula verschlechterte sich die Qualität der Vorlegeteppiche in Folge der Beimengung von Wollabfällen in das Rohmateriale für den Eintrag so sehr, dass die Regierung sich veranlasst sah, gegen den Unfug einzuschreiten, was in den letzten Jahren gute Früchte trug. Vor etwa einem Jahre hat man auch in Kula mit der Erzeugung von grossen Teppichen begonnen. Kula-Teppiche zeichnen sich durch gute Dessins und haltbare Farben aus. Von der in Uschak herrschenden Uebung abweichend, finden dort auch Männer bei der Knüpfarbeit Beschäftigung.

In Gyordes und dessen unmittelbarster Nähe sind etwa 350 Teppichstühle im Gange. Auch hier betheiligen sich Männer und Frauen an der Knüpfarbeit. Man verlegt sich hier, wie bemerkt, zumeist auf die Nachbildung persischer Teppiche. Die Kette ist bei diesen Teppichen stets aus Baumwolle hergestellt, während für Eintrag und Knüpfung Schafwolle verwendet wird. Der Pluche dieser Teppichsorten ist ein niedriger, während die meist correcten Zeichnungen klar hervortreten.

Demirdji arbeitet im Genre der Gyordes-Industrie, während Akhissar Teppiche mit hohem Pluche herstellt.

Die Preise der Smyrna-Teppiche jeder Art sind in den letzten Jahren stets gestiegen.

Für Uschak-Teppiche stellen sie sich gegenwärtig per Quadratmeter ab Smyrna wie folgt:

Salonteppiche gewöhnlicher Gattung (Barchanas), Alizari-Cochenille	Frs.	16·50
Salonteppiche, Prima, bester Gattung, Alizari-Cochenille	»	21·50
Salonteppiche, Prima, feinster Gattung, Cochenille	»	22·—
Salonteppiche, extra, veloutirte Cochenilleteppiche	»	22·50
Phantasieteppiche in allen Nuancen	»	25·—
Feinste Ziegenhaarteppiche (Filik)	»	50·—

Für Vorlegeteppiche in den ersten fünf Qualitäten variirt der Preis zwischen 18 und 25 Frs., für Filik zwischen 50 und 60 Frs. per Quadratmeter.

Kula-Teppiche werden je nach Qualität, und zwar:

Vorlegeteppiche mit	Frs.	18·—	bis	25·—
Grosse Salonteppiche mit Medaillons und Phantasiemuster mit	»	16·50		

per Quadratmeter bezahlt.

Gyordes-Teppiche notirten:

Vorleger mit	Frs.	21·—	»	22·—
Salonteppiche mit	»	23·—	»	23·50

per Quadratmeter ab Smyrna.

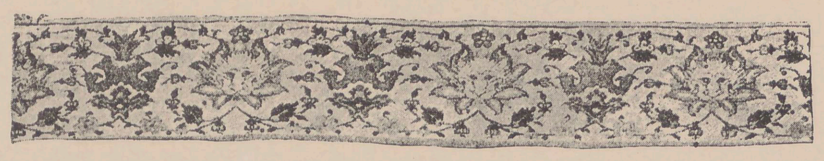
Die Rechnung wird per türkischen Pick = 0·6873 Meter am Erzeugungsorte geführt. In Smyrna rechnet man den Pick mit nur 0·68 Meter, während die Differenz dem Verkäufer zu statten kommt.

Für die feinen Teppiche kommen auf den Pick 75 Doppelfaden der Kette, sonach 75 Knüpfungen, was bei 150 Knüpfungen der Höhe nach 11.250 Knüpfungen per Quadratpick ergibt. Bei ordinären Teppichen entfallen nur 65 Kettenfadenpaare, also ebensoviele Knüpfungen auf den Pick, der Höhe nach 120 Knüpfungen, sonach 7800 Knüpfungen per Quadratpick. Bei den feinen Ziegenhaarteppichen steigert sich die Knüpfungszahl per Quadratpick auf 11.250—12.000.

ALTORIENTALISCHE THIERTEPPICHE.

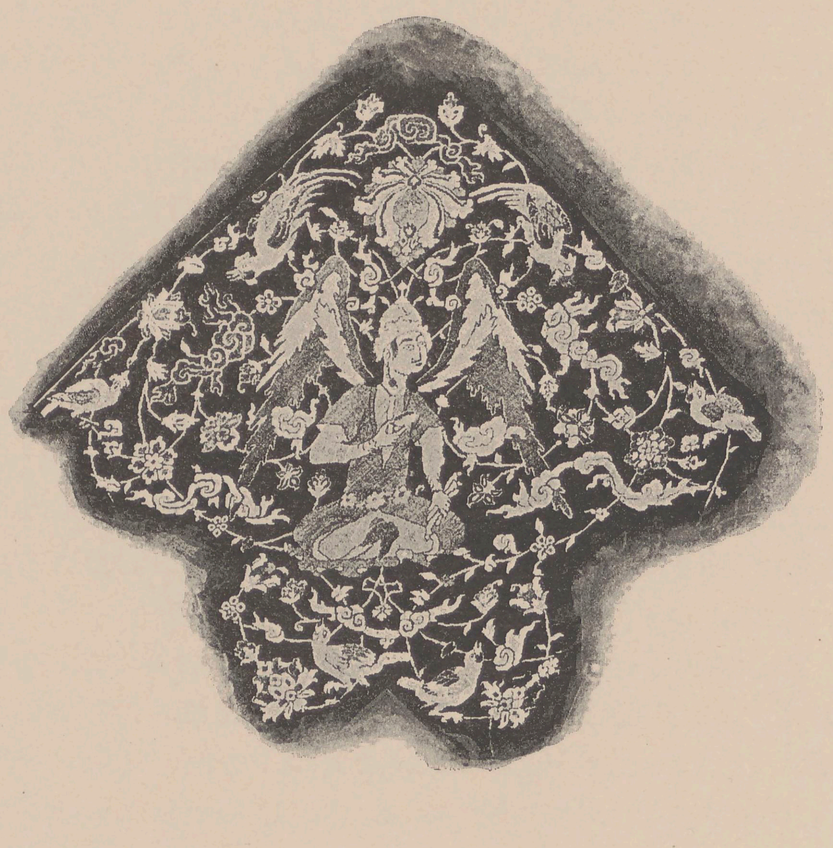
VON

DR. WILHELM BODE IN BERLIN.



Soweit wir die Kunst des Orients hinauf verfolgen können, hat die Darstellung von Thieren, in engem Zusammenhang mit den religiösen Vorstellungen, eine hervorragende Rolle gespielt. Jede neue Phase in der Culturentwicklung der Völker des Ostens zeigt uns diese symbolischen Thiergebilde in neuer Bedeutung, zeigt uns hier alte Gestalten in neue Form gegossen; und so oft der Westen mit dem Osten in nähere Berührung tritt, reflectirt der Eindruck dieser phantastischen Gestalten in den eigenen Kunsterzeugnissen.

Die Fragen, wo diese Thiergebilde zuerst aufgekommen, ob sie in der Phantasie der Arier oder Semiten entstanden, ob Indien oder China, ob Iran oder Turan sie hervorgebracht, was von ihnen auf eine gemeinsame Urquelle zurückgeht, was eigene Zuthat ist, welches ihre ursprüngliche Bedeutung war und was sie in ihrer späteren Entwicklung besagen: alle diese Fragen stehen noch im Anfange ihrer Lösung. Auch wie diese symbolischen Gebilde aus dem Alterthum überliefert worden sind, und wie sie im Mittelalter sich entwickelt haben, ist noch vielfach bestritten und unsicher. Für die Beantwortung dieser letzteren Frage bieten die orientalischen Stoffe, wie sie namentlich in den Kirchen des Occidents sich erhalten haben, die beste Quelle und sind dafür von vornherein berücksichtigt worden. Dagegen sind die Knüpfteppiche, die im Osten neben den Stoffen seit uralter Zeit hergestellt wurden und für die Vorderasien Jahrtausende lang die alleinige Bezugsquelle von Europa gewesen ist, nach dieser Richtung noch so gut wie gar nicht geprüft worden. Ist doch auch die Zahl der erhaltenen Teppiche dieser Art, welche ein höheres Alter haben, nur eine verhältnissmässig kleine, und selbst die ältesten darunter gehen nicht weit in das Mittelalter zurück. Wenn wir aber das Material, das zerstreut in reicherer Fülle vorhanden ist, als man annimmt, zusammentragen und auf jene Fragen hin prüfen, so wird dadurch nicht nur das aus den altorientalischen Stoffen sich ergebende Resultat nach verschiedenen Richtungen bestätigt werden: es werden sich selbst einzelne neue Gesichtspunkte darbieten. Zugleich lassen sich daraus für eine Geschichte der Teppiche, für die Fragen nach Zeit und Ort ihrer Entstehung, über die bisher fast jede Aufklärung fehlte, verschiedene Anhaltspunkte gewinnen.



I.

Die Wiener Teppichausstellung im verflossenen Frühjahr 1891, die das Bewusstsein von der Existenz wirklich alter Teppiche zum erstenmale in weitere Kreise getragen hat, bot auch in einer nicht unbeträchtlichen Zahl alter Teppiche mit Thierdarstellungen den besten Anhalt zu einer Beantwortung der Fragen, die wir uns hier gestellt haben. Dass Teppiche, wie der berühmte „Jagdteppich“ des kaiserlichen Hauses und der von Herrn Th. Graf ausgestellte Thierteppich, räumlich und zeitlich in wesentlichem Abstande von einander entstanden sein müssten, wurde hier durch ihre Aufstellung neben einander selbst den Laien nahegebracht — soweit dieser derbe Wollenteppich mit rohen, kaum erkennbaren Thierdarstellungen neben jener kostbaren Seidenarbeit mit ihren bunten und phantastischen Darstellungen aus dem persischen Leben überhaupt beachtet worden ist. Die Pracht des Materials und die Kunstfertigkeit der Arbeit in dem „Jagdteppich“, die denselben in den Vordergrund des Interesses an der gesammten Ausstellung brachte, lässt es begründet erscheinen, diesen Teppich auch hier zum Ausgangspunkte unserer Betrachtung zu machen.

Der „Jagdteppich“ verdankt seinen Namen der eigenartigen Darstellung in seinem grossen Innenfelde, welches persische Reiter auf der Jagd zeigt. Auf grünem Grunde, dem zahlreiche Blumen entspriessen, bewegen sich Reiter auf der Verfolgung von Löwen, Antilopen, Steinböcken, Hirschen, Hasen, Füchsen, Wildschweinen und anderem Wild. Wie die Reiter durch die Costüme als Perser kenntlich sind, so ist das Wild auch in Persien heimisch; und in gleicher Weise charakterisiren sich die beiden geflügelten Gestalten, die in regelmässiger Wiederkehr die breite Borte des Teppichs inmitten eines zierlichen Gewindes von Blumen, Knospen und Blättern ausfüllen, schon durch ihre Tracht als persische „Genien“. Darstellung und Auffassung, wie die Stilisirung der Pflanzen entsprechen durchaus der Decoration von Miniaturen, Lederarbeiten und anderen Werken der persischen Kleinkunst. Dasselbe gilt von der Disposition des Teppichs: von dem Verhältniss des Innenfeldes mit seinem Mittelschilde und den vier (als Viertelausschnitte desselben gedachten) Eckschildern zu der breiten Borte mit dem Abschlusse derselben nach innen und aussen, wie dem zierlichen Blumendecor dieser schmalen Einfassungen. Selbst die eigenthümlichen Masken (Löwen- und Menschenköpfe) im Innern der Blumen, die wir in der Einrahmung entdecken, kommen in gleicher Weise schon seit dem Mittelalter gelegentlich auch in anderen Zweigen des persischen Kunstgewerbes vor.

In dem grossen Mittelschilde des Innenfeldes und genau entsprechend in den vier Eckfüllungen sehen wir auf einem Grunde von leichten Blumenranken den Kampf von Fabelwesen dargestellt: zwei mit dem Rücken gegen einander gestellte Drachen gähnen je einen fabelhaften Riesenvogel an, der auf sie zustösst; diese Darstellung wiederholt sich in der Mitte viermal in geschmackvoll symmetrischer Anordnung. Mit Persien haben diese phantastischen Wesen nichts zu thun; der erste Blick zeigt vielmehr, dass sie fast getreu der chinesischen Kunst entlehnt sind: der Drache im Kampf gegen den Phönix ist eine der häufigsten Darstellungen auf älteren chinesischen Kunstwerken; ist sie doch das Wappen der Mingdynastie, welche seit 1368 durch beinahe drei Jahrhunderte China beherrschte. Diese eine Darstellung aus der chinesischen Mythe steht jedoch im Decor des „Jagdteppichs“ nicht allein; in unscheinbarerer Weise durchsetzt den Schmuck der Borte ein eigenthümliches, molluskenhaftes, in verschiedener Weise gestaltetes Ornament, welches durchaus unpersisch ist, sich vielmehr gleichfalls als chinesisch zu erkennen gibt. Es ist dies eines der wichtigsten Elemente der chinesischen Götterlehre, das Symbol der Unsterblichkeit, das Tschi. Bald klein, bald massig entwickelt, bald bandartig ausgezogen, entspricht es ganz der Darstellung dieses geheiligten Schwammes in echt chinesischen Bildwerken. Ein Blick in jede Sammlung chinesischer Kunstwerke aus der Zeit der Mingdynastie wird dies sofort klarstellen.

Diesem Prachtstücke im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses ist ein zweiter Jagdteppich aufs Engste verwandt, der etwa die gleichen

Dimensionen hat und gleichfalls in Seide und Silber ausgeführt ist: der Teppich im Besitz von Baron Adolphe Rothschild in Paris. Derselbe stammt aus italienischem Privatbesitz; vor etwa zwölf Jahren verkaufte ihn der Marchese Torrigiani in Florenz, in dessen Familie sich das Stück seit alter Zeit befand, an den Kunsthändler Stefano Bardini, durch den er an seinen jetzigen Besitzer gelangte. Die Eintheilung ist die gleiche. Das Innenfeld zeigt persische Reiter auf der Jagd; das Mittelstück hat statt der Drachen phantastisch gebildete Panther im Kampfe mit dem Phönix, welcher in den Eckfüllungen allein dargestellt ist. In der Borte sehen wir statt des Genienpaares in regelmässiger Wiederkehr die Gruppe eines persischen Fürsten, wohl der Schah selbst, von vornehmen Persern bedient. Den Grund des Innenfeldes, hier von einem herrlichen Grün, bedecken nicht blühende Pflanzen (wie im vorgenannten Stück), sondern Blüthen und Knospen an magerem Rankenwerk. Umgekehrt zeigt die Borte hier gerade naturalistisch gebildete Sträucher mit reichem Blüthenschmuck und bunten Vögeln in den Zweigen, unter denen die Gruppen der Figuren sich bewegen. Das chinesische Tschi fehlt zwar nicht ganz, ist aber versteckt nur am Rande der Borte angebracht, in deren äusserer, besonders zierlich stilisirter Pflanzeneinrahmung wir flatternde Kraniche bemerken. Auch diese sind, wie ihre Anbringung auf einzelnen verwandten Teppichen uns noch zeigen wird, aus der chinesischen Kunst entlehnt.

Beide Teppiche sind fast von gleicher Meisterschaft der Arbeit, ähnlich in Pracht der Farbe, in Geschmack der Eintheilung und Zeichnung, in künstlerischer Feinheit der Stilisirung. Wenn ich einem von beiden den Vorzug geben müsste, so würde ich den Rothschild’schen wählen, da derselbe namentlich in der Färbung sympathischer ist.

Wie schon die Darstellungen beweisen, wurden diese Prachtstücke für einen persischen Fürsten, wohl für den Schah selbst, angefertigt; nach dem Material und der Art der Arbeit brauchten ein paar der geschicktesten Teppichwirker mehrere Jahrzehnte zur Vollendung eines solchen Stückes, das also damals schon viele Tausende von Gulden kostete. Diese beiden Jagdteppiche waren daher gewiss schon zur Zeit ihrer Entstehung seltene Prachtstücke und Meisterarbeiten; ob in Persien selbst, ob in den Palästen des Sultans oder in den Schätzen der Moscheen noch ähnliche Stücke sich erhalten haben, ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Wohl aber hat sich eine ziemlich grosse Zahl kleinerer Teppiche in ganz ähnlicher Art, von gleichem Material und gleicher Technik erhalten, die jetzt meist in Palästen und Sammlungen des Occidents zerstreut sind; und daneben kommen seltener auch Wollenteppiche von ähnlichem Charakter in verschiedener Grösse vor. Die Ausstellung hatte verschiedene hervorragende Beispiele solcher Teppiche aufzuweisen, an deren Veröffentlichung wir hier die wichtigeren, typisch besonders interessanten Stücke derselben Gattung anreihen, die mir ausserdem noch bekannt geworden sind.

Ein solcher, zugleich durch seine tadellose Erhaltung ausgezeichneter Teppich in kleineren Massen war von Fürst Lobanow zur Ausstellung geliehen (Tafel XI). Dies Stück hat noch das besondere Interesse, dass es nachweislich aus einem der Paläste des Sultans in Constantinopel stammt. Die Disposition des Teppichs und der Charakter des Decors sind hier ganz ähnlich wie in den beiden grossen Jagdteppichen; nur fehlt darin die Darstellung von Menschen vollständig, die in Teppichen überhaupt eine sehr seltene ist. Das Innenfeld enthält hier statt der Jagdscenen wilde Thiere: Drachen, Panther, Tiger, Damhirsche und Schakale, einander nachstellend, zwischen zierlichem Blüthengeranke; den mittleren Stern füllt reiner Pflanzendecor; die Ecken zeigen Vögel zwischen Blüthenranken: Papagei, Fasan und Kranich, vom Falken gepackt. Die Borte enthält grosse längliche Inschriftsfelder, die mit kleineren rundlichen Feldern mit Blumendecor wechseln, beide verbunden durch ganz kleine kreisförmige Felder mit einzelnen Thieren; sämmtliche Felder sind im Grund mit leichten Blüthenranken verziert, welche auch die schmale Einrahmung der Borte schmücken. Die Thiere sind hier besonders naturalistisch und vorzüglich gezeichnet, die Pflanzen in Zeichnung und Anordnung von feinstem Geschmacke. Die grossen Inschriften in der Borte enthalten, wie regelmässig in den Teppichen, nur Citate aus persischen Dichtern oder aus dem Koran. Findet sich einmal eine Inschrift, welche über Zeit und Ort der Entstehung Auskunft gibt, so ist sie ganz versteckt angebracht und daher nur dem Auge des geübten Kenners altarabischer Schrift erkennbar. Neu ist hier das Auftreten des schönen grossen, nach Art einer ausgebogenen Partisane gezeichneten Blattes, das wegen seines häufigen und langen Vorkommens in der „arabischen“ Kunst als „Arabeske“ bezeichnet wird. Es beherrscht im Lobanow-Teppich das Muster des mittleren Schildes wie der ähnlichen runden Felder in der Borte. In den Jagdteppichen fehlt zwar diese Arabeske nicht ganz; sie ist aber so untergeordnet, dass sie als solche nicht zur Geltung kommt. Neu ist sodann auch das „Wolkenband“, das im Innenfelde wie in der Borte symmetrisch durch die Blumenranken sich hindurchwindet. Neu freilich nur in dieser Form; denn das Wolkenband ist nichts Anderes als das chinesische Tschi in bandartiger Aufreihung und geschmackvoller Stilisirung. Gerade in dieser Form ist dasselbe einer der beliebtesten und charakteristischesten Decorationstheile der persischen Kunst unter den Ssefiden geworden.

Teppiche der gleichen Art — freilich dem Charakter der Kunst des Orients entsprechend, stets mit individueller Verschiedenheit in Erfindung und Decor — sind uns einige Dutzend noch bekannt. Die Mehrzahl derselben ist in den verschiedenen Rothschild’schen Häusern, namentlich bei Baron Adolphe und Gustave Rothschild in Paris und bei Baron Nathaniel in Wien. Einzelne Stücke besitzen George Salting und Alfred Morrison in London und Alfred Thiem in Berlin; mehrere derselben besass der Maler Albert Goupil, mit dessen reichhaltiger Sammlung altorientalischer Kunstwerke sie 1888 in Paris versteigert wurden. Einer darunter, vielleicht der schönste (Nr. 1 des mit trefflichen Abbildungen ausgestatteten Auctionskataloges, jetzt im Musée des Arts décoratifs zu Paris), ist dem Lobanow’schen Teppich ganz auffallend ähnlich; nur ist die Zeichnung, insbesondere im mittleren Schild, strenger stilisirt. Hier kommt neben den Drachen, die in pikanter Weise als Abschluss der Eckfüllungen benützt sind, das fabelhafte chinesische Kilin vor; und zwar sowohl einzeln, in seiner hirschartigen Form, wie im Kampfe mit einem löwenartigen Ungethüm, welches nichts Anderes als die von Korea nach China übernommene Form des Kilin zu sein scheint. Deutlicher ist dies in verschiedenen ähnlichen Teppichen erkennbar; so in einem auf Taf. XII abgebildeten Teppich in meinem eigenen Besitze, der mit in Wien ausgestellt war. Das Innenfeld zeigt auf blumigem Grunde kämpfende Thiere: Löwen, Tiger und Panther, welche Steinböcke und Antilopen zerreissen, dazwischen auch das Löwen-Kilin das Hirsch-Kilin würgend; im Mittelschilde in reizvoller Anordnung um volle Blumen viermal den Drachen mit dem Phönix kämpfend; in den Eckfüllungen je drei Vögel auf Blüthenranken. In der Borte wird jede grosse Blume von ein paar Goldfasanen eingerahmt, welche die Beeren an den Ranken picken; sie stehen hier an der Stelle der Arabeske, deren Silhouette sie in Form und Bewegung gleichen. Die innere Einrahmung der Borte zeigt das Wolkenband mit einer offenen Blüthe wechselnd. Dieser Teppich ist ganz aus Seide; auch die Eckfüllungen, deren Grund häufig aus einem Gewebe von Silber- oder Goldfäden besteht, haben hier einen Grund von goldgelber Seide. In geschmackvoller Disposition, grosser und stilvoller Zeichnung der Thiere und Blüthen wie in Harmonie und Kraft der Farben ist dieser Teppich wohl einer der schönsten, der uns erhalten ist.

Dem eben genannten Seidenteppich der früheren Sammlung Goupil nahe verwandt ist ein grösserer Wollenteppich im Berliner Kunstgewerbe-Museum, der in dem neuen Lessing’schen Teppichwerke in drei farbigen Tafeln wiedergegeben ist. Das grosse Mittelstück im Innenfeld hat eine ähnliche Zeichnung, und die Borte hat fast die gleiche Eintheilung in längliche und quadratische (hier als reine Vierpasse gestaltete) Felder; doch sind diese nicht mit Inschriften, sondern mit reinem Pflanzendecor gefüllt. Das Innenfeld selbst ist, obgleich die Eckfüllungen fehlen, dadurch sehr eingeschränkt, dass sich hier an das Mittelschild nach beiden Seiten je ein längliches und davor ein herzförmiges Feld anschliessen. Die Färbung dieses Teppichs, dessen Muster, obgleich etwas derb und in der Zeichnung der Thiere beinahe roh, von grossem Stilgefühl zeugt, ist eine ebenso reiche wie harmonische. Ein zweiter solcher Teppich, tadellos erhalten und noch reiner in der Zeichnung, befindet sich zur Zeit im Kunsthandel in Paris.

Die Ausstellung bot neben diesen Seidenteppichen von kleinerem Format ein paar grosse Wollenteppiche, welche die gleiche Zeit persischer Knüpfarbeit wieder in einer neuen, aber verwandten Richtung darstellen; der eine vom Berliner Museum, der andere vom Fürsten Adolf Schwarzenberg (Nr. 322) ausgestellt.

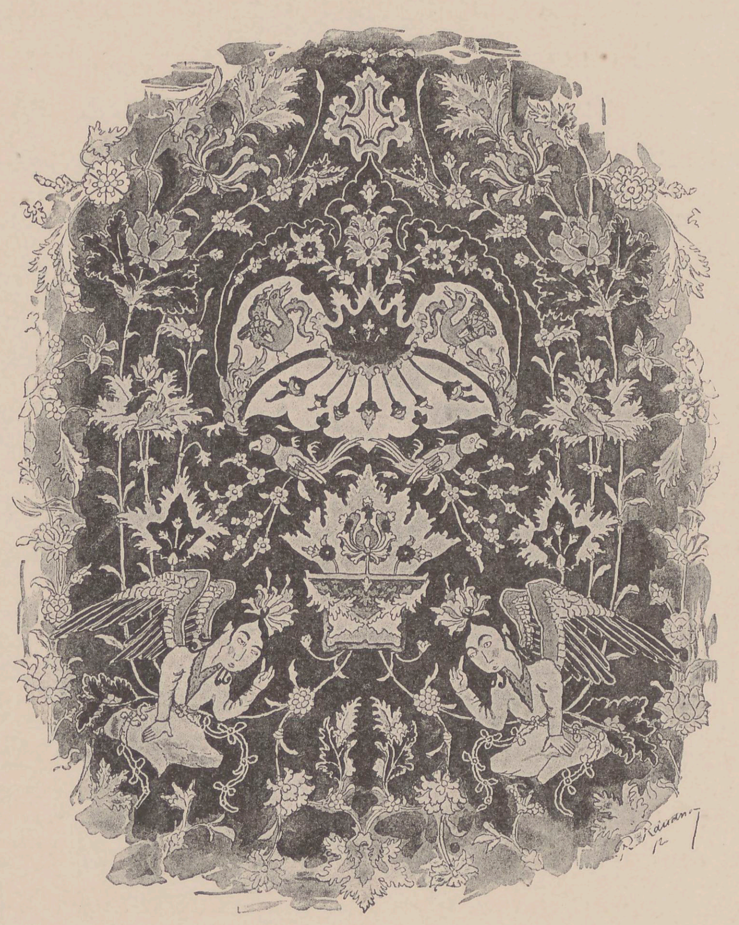
Der Berliner Teppich wurde in Venedig erworben und befand sich früher in einer alten Synagoge von Genua. Da in den Eckfüllungen des Innenfeldes Figuren angebracht sind, welche gegen das jüdische Verbot der Wiedergabe menschlicher Gestalten verstossen, so wurde leider an beiden Langseiten ein etwa 40 Centimeter breites Stück des Innenfeldes bis zur Borte weggeschnitten und letztere dann wieder befestigt. Der Teppich hatte daher ursprünglich sehr bedeutende Abmessungen. Dem Umfange entsprechend ist auch das Muster sehr gross und ebenso reich, Disposition und Zeichnung sind von gleich vollendetem Raumgefühl und feiner Stilisirung, und die reiche Färbung ist ebenso kräftig wie harmonisch. Charakteristisch für diesen Teppich, den bisher betrachteten gegenüber, ist zunächst schon die Gestaltung des Innenfeldes als ein Wald von Bäumen, Sträuchern und Blumen, die auf dem weissen Grunde hervorspriessen und von allerlei Thieren belebt sind. Bei dem Jagdteppich im Besitze des Kaisers ist freilich der goldgelbe Grund in ähnlicher Weise mit blühenden Kräutern besät; diese wirken aber zwischen den grossen Reitern und Thieren fast nur wie der blumige Hintergrund in den übrigen bisher genannten Teppichen. Hier dagegen sind die stattlichen Bäume und Sträucher mit ihrer Fülle von Blüthen, Blättern und Früchten fast die Hauptsache. Eigenthümlich ist sodann die Disposition des Mittelschildes mit seinen Ausläufern, die hier nicht nur durch die Färbung, sondern auch durch die reiche Contourirung und den mannigfaltigen Schmuck mit Thieren und Blüthen besonders stark hervorgehoben sind. Dasselbe gilt von den Eckfüllungen.

Von besonderem Interesse sind aber die Details der Zeichnung. Im weissen Innenfelde sehen wir sämmtliche chinesische Fabelthiere, die uns vereinzelt auf den bisher genannten Thierteppichen begegnet sind: zuoberst den Phönix, welchen das Löwen-Kilin anfaucht; darunter, nach diesem ängstlich sich umwendend, das hirschartige Kilin; zur Seite am Fusse zweier hoher Cypressen den Drachen. Nach der Mitte zu treffen wir ausschliesslich Thiere des vorderen Asiens: Löwe, Panther, Stier, Damhirsch, Steinbock, Schakal, Hase, Hund, auf den Bäumen Affe (oder Bär?) und Singvögel. Alle diese Thiere sind nicht im Kampf, sondern grasend oder sich beobachtend und anknurrend dargestellt. Die Bäume und Sträucher, unter und auf denen sie sich bewegen, sind gleichfalls, trotz ihrer Stilisirung, deutlich zu erkennen: die Platane, Cypresse, der Mandelbaum u. s. f.; der Baum mit den runden rothen Blüthen nahe dem Mittelschilde wird mir von Herrn Professor von Richthofen als der chinesische Kaki bezeichnet.

Noch eigenthümlicher ist die Zeichnung des Mittelschildes und der Eckfüllungen. Ersteres ist ganz angefüllt mit schreitenden, fliegenden und aufflatternden Kranichen zwischen phantastisch verknoteten Bändern von verschiedener Form. Diese Verknotungen lassen sich deutlich als der chinesische Schwamm, das Tschi, erkennen; sie sind hier offenbar in ihrer bandartigen Aneinanderreihung und gewundenen Form, wie in China, als symbolische Darstellung der Wolken gedacht. Wie auf älteren chinesischen Darstellungen, sind sie theils geballt, theils ganz dünn und lang gezogen und mit geschürzten Bandansätzen versehen. Das abweichende kleinere, wenig gewundene Band mit zackigen Auswüchsen, das sich unter den stehenden Kranichen wiederholt, ist wohl als Blitz aufzufassen. Die Anhäufung chinesischer Embleme in dieser Darstellung legt es nahe, dieselbe ganz auf chinesische Erfindung zurückzuführen; dies wird durch den Vergleich mit rein chinesischen Bildwerken ausser Zweifel gesetzt. Wie das Tschi, so sind nämlich dem Chinesen auch die Kraniche Symbole der Unsterblichkeit, und aus verwandter Anschauung sind Hirschkälber als Symbol des langen Lebens zwischen den Kranichen lagernd angebracht.

Rein chinesisch war auch die Darstellung, welche sich in den vier Ecken wiederholt; das zeigt schon die untere Hälfte derselben, die allein erhalten ist. Wir erkennen eine Figur in langem chinesischen Rock und chinesischen Schuhen mit hohen Sohlen; sie steht vor einer anderen, hockenden Figur, von welcher nur der untere Theil des Gewandes erhalten ist, unter dem ein nackter Fuss hervorsieht. Der Raum zwischen den Figuren ist auch hier durch eigenthümliches Bandwerk ausgefüllt, welches mehr verschlungen und eckiger gestaltet ist als im Mittelschild, und das auch die knotenartigen Tschi-Bildungen nicht oder doch nicht deutlich erkennen lässt. Ich wage daher nicht zu entscheiden, ob wir auch hier mit Sicherheit auf die Darstellung von chinesischen Wolken (vielleicht auch Blitzen) zu schliessen haben oder ob vielleicht eine von China übernommene Nachbildung des heiligen indischen Gewandes, des Angawastra, zu Grunde liegen kann. Besonders bemerkenswerth sind die drei von dem Bandwerke eingeschlossenen Kugeln unterhalb der stehenden Person. Dass sie ihre besondere Bedeutung haben, beweist ihr Vorkommen als Hauptmotiv der Decoration bei einzelnen ganz abweichenden Teppichen, von denen einer auf der Ausstellung vertreten war (Tafel VI). Die Kugeln sind auch hier zu drei gehäuft und in derselben Weise zusammengestellt wie im grossen Berliner Thierteppich. Das Vorkommen dieses Symbols in Verbindung mit chinesischen Figuren auf dem grossen Teppich des Berliner Museums ist am wahrscheinlichsten für seine Deutung auf China geltend zu machen. Dafür spricht auch die Anbringung der parallelen, etwas gewundenen Bänder, deren häufigeres Vorkommen in sehr verschiedenartigen Teppichen wir nach dem oben Gesagten wahrscheinlich aus chinesischen Ueberlieferungen zu erklären haben, mögen sie nun als Wolken, Wellen oder Blitze (Feuer) zu deuten sein. Als chinesisches Symbol würden diese Kugeln aber das Tschintamani, das heilige Emblem der Lehre Buddha's, darstellen, welches so häufig in der verschiedensten Weise auf chinesischen Bildwerken sich wiederholt.

So prägt dieser Teppich, der in seiner Anordnung, im Decor (namentlich auch in dem sehr gross gehaltenen Muster der Borte) und in der Zeichnung einen Höhepunkt persischer Kunst bezeichnet, in seiner Beimischung von völlig fremden, und zwar rein chinesischen Elementen die Richtung der bisher besprochenen Thierteppiche noch in stärkerer Weise als diese aus. Die Wiener Ausstellung hatte noch ein anderes, trefflich erhaltenes Stück von ganz ähnlicher Art aufzuweisen, den Teppich im Besitz von Fürst Adolf Schwarzenberg (Taf. XXXI). Bei etwas kleineren Dimensionen erscheint hier das Mittelstück mit seinen Ausläufern wesentlich eingeschränkt und die Eckfüllungen sind fortgefallen. Das Gestrüpp von blühenden Bäumen und Büschen im Innenfelde (auch hier sind Cypressen, Platanen und Obstbäume zu erkennen) enthält nur wenige Thiere: Löwen, Panther und Vögel, in den Ecken den Phönix mit einem kleinen Vogel im Schnabel. Im Mittelschild zeigt ein kleines inneres Feld vier Entenpaare zwischen chinesischen Wolken (oder Wellen?), aussen die grosse Arabeske, bandartig ausgebildet, auf einem Grunde von kleinen Blüthen an zierlichen Ranken. In dem kleinen, länglichen Felde, welches sich beiderseits an das Mittelstück ansetzt, sind je zwei Pfauen dargestellt, die nicht selten auch in den kleineren Seidenteppichen der früher beschriebenen Art vorkommen. Die Borte ist sehr eigenartig gezeichnet: durch eine eckig gebildete Wellenlinie, welche sich durch die Borte in ihrer ganzen Breite hindurchzieht, wird sie in wechselnde Felder von weissem und rothem Grunde getheilt, die mit zierlichem Rankenwerk mit Blüthen und Blättern und Vögeln zwischen denselben gefüllt sind. Wolkenbänder von magerer, besonders reiner chinesischer Bildung durchziehen die ganze Borte; im übrigen Teppich kommt das Tschi-Element aber nur in den Ecken des Innenfeldes neben dem Phönix vor. Die vollen Blumen im Decor der Borte haben im Innern kleine Masken von Löwen oder von Panthern; letztere im Profil. In dem grossen Berliner Teppich kommen solche Masken nur ein paarmal (im Mittelfelde und seinen Ausläufern) vor.



Wie hier, so treten die chinesischen Elemente im Decor, verglichen mit dem verwandten Teppich im königlichen Museum zu Berlin, auch in einem durch sein Material, seine technische Meisterschaft und treffliche Erhaltung besonders kostbaren Teppich im Museo Poldi-Pezzoli[1]) zu Mailand schon mehr in den Hintergrund. Dieser Teppich hat jedoch gerade durch eine sonst in persischen Kunstwerken meines Wissens ganz unbekannte chinesische Darstellung neben seinem hohen künstlerischen Werth noch ein besonderes Interesse. Die Disposition ist eine ganz ähnliche wie bei dem Schwarzenberg-Teppich. Auch hier fehlen im Innenfelde die Eckfüllungen, und das Mittelschild, welches keine Ausläufer hat, nimmt einen noch kleineren Raum ein; es ist mit einem Blumengewinde (worin Vögel) geschmückt, im innersten Stern mit Wolkenbändern.

---

[1]) Wir bringen diesen Teppich am Schlusse dieses Werkes. A. d. R.

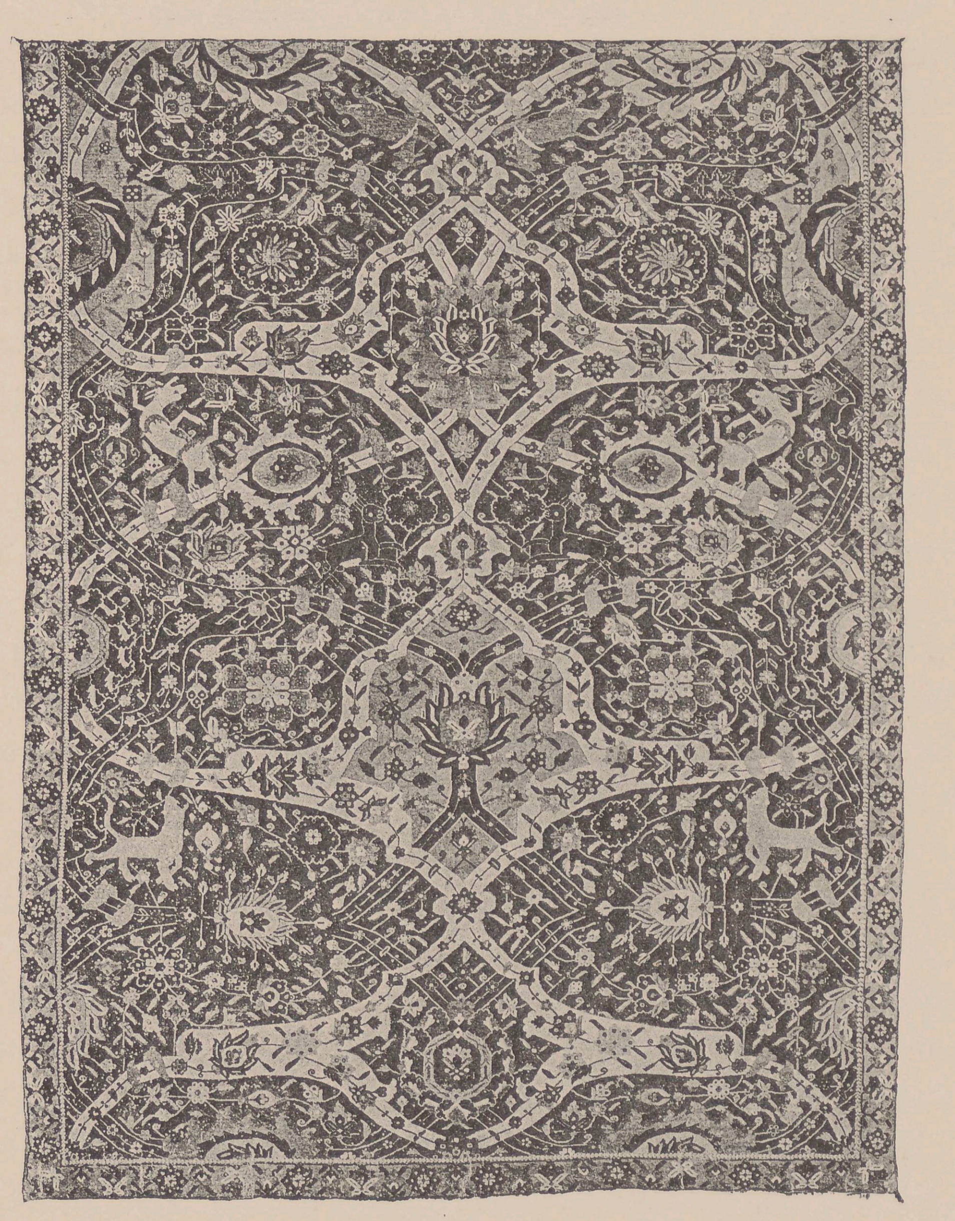
Der Decor des Innenfeldes ist dadurch abweichend, dass nach dem Mittelstück zu statt der grossen Sträucher magere Ranken mit grossen Blüthen und kleinen Blättern den ausschliesslichen Schmuck ausmachen. Hier finden wir den Drachen und das Löwen-Kilin, das Hirsch-Kilin zerfleischend, während zwischen den Bäumen Tiger, Löwen und Affen (auf den obersten Bäumen) neben Goldfasanen und Papageien friedlich nebeneinander leben. Als chinesisches Element sind am unteren Ende des Innenfeldes die beiden flatternden Kraniche zur Seite eines stark mit dem Tschi durchsetzten Wolkenbandes bemerkenswerth; auch in den Ecken und neben den Drachen finden wir merkwürdig gebildete Massen des chinesischen Schwammes. Am auffälligsten ist aber die Darstellung beiderseits oberhalb des Mittelschildes, dessen gewöhnliche Ausläufer dieselbe nach Platz und Form einnimmt: zwei persische Genien hocken hier vor einer Art Vase mit fächerartigem, mit Blüthen decorirtem Aufsatz, über dem sich ein phantastischer, mit Blumen und Vögeln decorirter Baldachin wölbt. Trotz der rein persisch gestalteten und gekleideten Genien haben wir auch hier augenscheinlich die spielende Nachbildung eines chinesischen Vorbildes vor uns: der vasenförmige Tisch mit dem fächerartigen Aufsatz entspricht einer häufigen Darstellung des chinesischen Opfertisches; und die Blumen auf dem Altar haben wir dann als Umbildungen der Kugeln, des Tschintamani, anzusehen. Dass diese Deutung nicht zu gewagt ist, dafür spricht der baldachinartige Abschluss des Ganzen, welcher in seiner fledermausartigen Form wieder ein neuerdings lebhaft besprochenes chinesisches Emblem unverstanden und spielend nachbildet. Auf China weist auch die Zeichnung auf diesem Baldachin hin: die beiden Enten (oder Gänse) zwischen Wolken und Tschi-Elementen.

Die breite Borte dieses Teppichs zeigt in gross stilisirter Weise die vollen Blumen zwischen der Arabeske, die sich bandartig von einer Blume zur anderen zieht. Die Zwischenräume und das Innere der grossen Arabeske selbst sind in zierlichster Weise durch dünne Blumenranken mit Wolkenbändern, beziehungsweise Thieren dazwischen ausgeschmückt: ein Löwe hetzt einen Steinbock, während ein Häschen sich ängstlich duckt und der Schakal dahinter auf die Reste des Löwenmahls lauert. Im Innern der grossen Blumen sind, halb versteckt, Thiermasken angebracht: in der hellen Blume Masken von Löwe, Panther und Schakal, in der dunklen das aufrechtstehende Löwen-Kilin, von Wolkenbändern umgeben. Die Inschrift, welche in der inneren Einrahmung der Borte ringsum läuft, scheint Citate aus einem persischen Dichter zu enthalten.

Dieser Teppich, den Poldi-Pezzoli vor etwa dreissig Jahren um tausend Francs vom Antiquar Giuseppe Baslini in Mailand erwarb, stellt sich nicht nur als eines der merkwürdigsten, sondern zugleich als eines der herrlichsten Meisterwerke persischer Knüpfarbeit dar.

Technisch kaum minder vorzüglich, aber in seinem ganz eigenartigen Innenfeld weniger stilvoll, erscheint ein kleinerer Teppich im Besitze des k. k. österreichischen Handels-Museums (Tafel I). Das Innenfeld ist hier nämlich ganz bildartig mit einem Wald von Bäumen und Sträuchern ausgefüllt, in dem sich Vögel aller Art bewegen: Kraniche, Pfauen, Hühner, Turteltauben, Wiedehopfe, Rebhühner u. s. f., die ebenso wie die Pflanzen ganz naturalistisch wiedergegeben sind. Der Teppich gleicht dadurch in seiner Erscheinung ganz einem italienischen oder niederländischen Verdure-Gobelin vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. Ob wirklich europäische Einflüsse hier als Vorbild dienten oder ob der Teppich etwa für Indien gearbeitet wurde, wage ich nicht zu entscheiden. Echt persisch und besonders fein ist im Gegensatz zum Innenfelde die Borte, die der Borte des eben genannten Poldi'schen Teppichs nahe verwandt ist: die grosse Blume (mit der Löwenmaske im Innern) wird eingefasst von einem Blüthenzweig, der in seiner Form die Arabeske nachahmt; im Zwischenraum, ganz klein, ein paar Panther, sich anfauchend. Auch in der inneren Einfassung der Borte entdecken wir Löwenmasken; in der äusseren Einfassung vertreten Vögel zur Seite der vollen Blumen die Stelle der Arabeske, ähnlich wie in der Borte des oben beschriebenen Seidenteppichs.

Teppiche in der Art der bisher beschriebenen, in welchen das Innenfeld ganz mit Blumenranken ausgefüllt ist, zwischen denen sich einzelne Thiere oder Gruppen von kämpfenden Thieren bewegen, kommen häufiger vor; bald ganz in Seide, bald in feiner Wolle auf seidener Kette. Ein besonders schönes Exemplar besitzt Herr Adolf Thiem in Berlin; ein anderes abweichend gezeichnetes befand sich in der Sammlung Goupil. Auch der von Herrn von Frey in Salzburg[1]) zur Wiener Ausstellung gelieferte kleine Teppich (Taf. II) verdient hier unter den Arbeiten dieser Art besondere Erwähnung; die gross stilisirte Borte hat ganz ähnliche Zeichnung wie der Teppich im Poldi-Museum zu Mailand. Verwandt, aber stärker stilisirt und ganz eigenartig durch die grosse Arabeske, die bandartig das ganze Innere durchzieht und in einzelne Felder zertheilt, ist ein grosser feiner Wollenteppich im Besitze von Stefano Bardini in Florenz. Den alterthümlichen Charakter dieses Teppichs verstärkt noch die ganz schmale Borte ohne jede Einfassung.



Teppich im Besitz von Stefano Bardini, mit grossen Arabesken und Thieren, worunter der Kilin.

Zum Schlusse dieser unter sich mehr oder weniger verwandten Thierteppiche muss noch ein in der Eintheilung völlig abweichender grosser Wollenteppich genannt werden, den Herr Adolf Thiem in Berlin besitzt. Er ist von seinem früheren Besitzer Vincent Robinson in seinen „Eastern carpets“ auf Taf. III abgebildet und als „Bagdad-Carpet“ bezeichnet worden. Das Abweichende liegt hier in der Ausfüllung des weiss gefärbten Innenfeldes mit lauter einzelnen Feldern, bald etwas grösseren von rundlicher Form, bald etwas kleineren von mehr herzförmiger Gestalt. Von diesen Feldern enthalten die grössten auf blauem Grunde die Darstellung des Kampfes zwischen Drache und Phönix, die gleich geformten etwas kleineren runden Felder vier Löwen zwischen Rankenwerk; in den herzförmigen Feldern wechseln flatternde Kraniche zwischen Blumenranken mit reinem Pflanzenornament. In den Zwischenräumen wiederholt sich in den grösseren ein zierliches, in gleicher Form wiederkehrendes Blumengewinde, in den kleineren das Wolkenband. Die schöne breite Borte mit rosafarbenem Grund enthält grosse ovale Felder wechselnd mit kleineren rundlichen Feldern: erstere mit Arabesken, Wolken und Blumenranken verziert, letztere wieder den Drachen im Kampf mit dem Phönix enthaltend; in den Zwischenräumen flatternde Kraniche zwischen Blüthenranken; die Einfassungen der Borte sind mit magerem Rankenwerke und Wolkenbändern, beziehungsweise Arabesken decorirt.

Einen ähnlich disponirten, gleichfalls sehr eigenartigen und schönen Teppich sahen wir auf der Ausstellung im Besitze der Gräfin Clam-Gallas (Tafel XXXII). In den Feldern sind hier abwechselnd je ein Pfauen- und ein Fasanenpärchen dargestellt; auch die Borte hat eine verwandte Eintheilung. Die Disposition des Innenfeldes scheint mir in beiden Arbeiten auf ältere Thierteppiche zurückzugehen, auf die wir gleich näher einzugehen haben.

Die verschiedenen Arten von Thierteppichen, welche vorstehend nach ihren typischen Verschiedenheiten zusammengruppirt sind, ohne dass damit eine erschöpfende Besprechung des erhaltenen Bestandes derselben auch nur angestrebt sein sollte, haben trotz dieser mannigfachen Abweichungen von einander doch so viel verwandte Eigenthümlichkeiten, dass ihre Entstehung in der gleichen Periode sowie in nicht sehr weitem örtlichen Abstand von einander schon dadurch wahrscheinlich erscheint. Ihre gemeinsame Zugehörigkeit zu der saracenischen Kunst im Allgemeinen verrathen sie durch ihre Eintheilung und die durchgehende Verwendung bekannter saracenischer (oder wenigstens in der saracenischen Kunst eigenartig umgebildeter) Decorationsmotive, namentlich der Arabeske und der vollen, bald als Palmette, bald als Granate bezeichneten Blume, die ursprünglich als Lotosblume gedacht war. Dass sie speciell in Persien entstanden, bezeugt das Vorkommen von menschlichen Figuren in diesen Teppichen, bezeugen die Costüme dieser Figuren und ihre Hantirungen, wie die dargestellten Thiere, und vor Allem der künstlerische Charakter des ganzen Decors, welcher mit dem der persischen Miniaturen, Lederarbeiten, Fliesen und anderer Werke der Kleinkunst die allernächste Verwandtschaft hat. Aus der Uebereinstimmung mit diesen, deren Datirung (namentlich bei den Miniaturen) weniger Schwierigkeiten bietet, lässt sich auch die Zeit der Entstehung dieser Gattung von Teppichen feststellen: sie gehören der Dynastie der Ssefiden an, ganz besonders der Regierungszeit von Schah Abbas I., dem Grossen (1587—1628), welche eine hohe Blüthe der persischen Kunst bezeichnet. Diese Datirung sollen auch die Inschriften auf einigen dieser Teppiche bestätigen; ihre Bestätigung findet sie aber auch in dem Vorkommen chinesischer Motive im Decor. Dies erklärt sich nicht etwa aus dem Mangel an schöpferischer Begabung für die Kunstsprache oder aus der Entlehnung und Verarbeitung fremder Motive, die ja für die Perser wie für die saracenische Kunst überhaupt bezeichnend sind: er ist vielmehr gerade charakteristisch für die Zeit der Ssefiden, welche — voran Schah Abbas — für die blühende chinesische Kunst ihrer Zeit eine besondere Vorliebe hatten. Wir finden die gleichen chinesischen Embleme daher auch in den übrigen Zweigen der persischen Kleinkunst seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts; nirgends freilich treten sie so zahlreich und so häufig und rein auf wie gerade in den persischen Knüpfarbeiten. Einzelne solcher chinesischer Motive werden fast durch zwei Jahrhunderte für Persien und darüber hinaus, durch den Einfluss der persischen Arbeiten, auch für Vorderasien charakteristische Decorationsmotive der Knüpfteppiche überhaupt. Dies gilt namentlich für das „Wolkenband“ mit oder ohne die ursprünglichen Schwammbildungen (das Tschi), während diese auch allein in der verschiedensten Form, namentlich in den Thierteppichen, vorkommen. In diesen ist sodann, wie im Vorstehenden gezeigt wurde, die Darstellung verschiedener chinesischer Fabelthiere, namentlich des Kilin, des Phönix und des Drachens, geradezu Regel; daneben sind auch andere Thiere, wie der Kranich, der Hirsch u. s. f., nicht selten von China entlehnt. Gelegentlich findet sich auch die Darstellung der buddhistischen Kugeln (des Tschintamani), das Fledermausornament, ein als Blitz oder Wellen gedachtes Ornament, selbst einzelne der sogenannten sieben Heiligthümer, wie die beiden Fische (im Lobanow'schen Teppich) und der Sack (in einem Seidenteppich des Münchener National-Museums).

---

[1]) Seither in den Besitz des k. k. österr. Handels-Museums in Wien übergegangen. A. d. R.

II.

In allen bisher beschriebenen Teppichen kommt persische Art, kommen persische Phantasie und Arbeit in unverkennbarer, besonders reizvoller Weise zum Ausdruck: die letzte grosse Zeit persischer Kunst unter den Ssefiden treibt in dieser Industrie ihre prächtigste Blüthe.

Unter den glänzenden Proben dieser Kunstübung zur Zeit Abbas des Grossen, welche die Wiener Ausstellung aufzuweisen hatte, fielen ein paar Teppiche mit abweichenden Thierdarstellungen, welche zwischen ihnen aufgestellt waren, völlig fremdartig in's Auge. Die rohe eckige Zeichnung der Thiere wie der Pflanzen, die unharmonische und ungleichmässige Disposition, die nüchterne Eintheilung des Innenfeldes in eine Reihe kleinerer Felder von hässlicher Form liessen den Beschauer kaum auf den Gedanken kommen, dass in diesen Thierteppichen und denen aus der Ssefidenzeit nur verschiedene Phasen ein und derselben grossen Entwicklung vorliegen könnten. Die Unähnlichkeit fällt auf den ersten Blick in's Auge; erst eine genaue Betrachtung wird auch in den rohen Pflanzen- und Thierformen dieser Arbeiten die für jene herrlichen Seidenteppiche wie für die ganze saracenische Kunst gemeinsamen bedeutungsvollen Elemente erkennen lassen.

Freilich nur aus einer grundverschiedenen Anschauung konnten so verschiedenartige Arbeiten hervorgehen. Man könnte diese Erscheinung aus der Entstehung der Teppiche in verschiedenen Gegenden Vorderasiens erklären: die Seidenteppiche unter den Ssefiden wurden von den berühmtesten Künstlern am Hofe des Schah gefertigt; da könnten bei den Nomadenhorden in Kleinasien oder in Turkmenien sehr wohl gleichzeitig so rohe und fremdartige Knüpfarbeiten entstanden sein. Allein eine aufmerksame Betrachtung der saracenischen Kunst lehrt, dass trotz ihrer weiten Verbreitung über drei Erdtheile und ihrer Ausübung durch sehr verschieden veranlagte und gebildete Völkerschaften die localen Unterschiede verhältnissmässig keine grossen sind. Der auffallende Abstand dieser verschiedenen Teppichgattungen untereinander kann also nur auf zeitliche Verschiedenheit ihrer Entstehung zurückgeführt werden. Dass jene einfachen und roheren Formen aus dem freien und weichen Formenflusse der Ssefidenzeit entstanden sein sollten, ist an sich unwahrscheinlich; eine solche Annahme widerstreitet aber auch der allgemeinen Kunstentwicklung in Vorderasien, die wir seit jener Zeit, auch in den Teppichen, mit leidlicher Klarheit verfolgen können.

Dass wir in diesen derben Knüpfarbeiten vielmehr die Erzeugnisse einer älteren Epoche der saracenischen Kunst vor uns haben, bestätigt auch der Vergleich der wenigen erhaltenen Stücke dieser Art mit anderen sicher datirbaren Werken persischen oder kleinasiatischen Kunstgewerbes. Wir haben aber für die Datirung dieser Teppiche noch ein anderes ganz eigenes und besonders überzeugendes Beweismaterial, die Nachbildung derselben in alten Gemälden. Für die gewöhnlichen vorderasiatischen Knüpfarbeiten aus dem fünfzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert bieten uns die Gemälde der verschiedenen Schulen in zahlreichen Abbildungen solcher Teppiche ein sehr reiches und schätzenswerthes Material zur Bestimmung der Zeit ihrer Entstehung wie zur Kenntniss der Entwicklung der einzelnen Muster. Wenn die Thierteppiche der Ssefidenzeit in den Bildern vollständig fehlen, so hat dies seinen Grund jedesfalls nur in dem Umstande, dass ihre Kostbarkeit sie in Europa auf die Schatzkammern der Fürsten oder einiger weniger mit dem Orient in directer Verbindung stehender reicher Kaufleute beschränkte; den Malern kamen solche Teppiche gewiss nur ganz ausnahmsweise zu Gesicht. Dagegen kommt jene alterthümliche Gattung der westasiatischen Thierteppiche, die wir hier zu betrachten haben, nicht selten in den ältesten erhaltenen Tafelbildern [1]) vor; diese sind nicht nur zur Bestimmung der Zeit ihrer Entstehung von Bedeutung, sondern sie erweitern auch direct unsere Kenntnisse solcher Teppiche, da die Zahl der erhaltenen Originale eine sehr beschränkte ist. Gerade aus den Bildern können wir dieselben vom Anfang des fünfzehnten bis in das Ende des dreizehnten Jahrhunderts zurückverfolgen.

Sehen wir uns zunächst die erhaltenen Stücke dieser Art etwas näher an. In der Wiener Ausstellung hingen nahe beieinander drei grosse Teppiche, welche unter sich die nächste Verwandtschaft hatten; der eine im Besitze von Theodor Graf (Nr. 203), der andere in meinem eigenen Besitze, der dritte vom Berliner Kunstgewerbe-Museum ausgestellt (Nr. 304). Alle drei haben eine schmale Borte mit eckigen, derb gezeichneten Pflanzengewinden und im Innenfelde, in sehr unruhiger unbestimmter Zeichnung, eine Reihe kleiner Felder in breiter Einrahmung mit derbem Pflanzenschmuck, welche im Innern wechselnd je ein einzelnes aufrecht stehendes oder zwei sich gegenüber stehende Thiere und einzelne Pflanzen oder Blüthen aufweisen. Diese Thiere sind in so derb stilisirter Weise wiedergegeben, dass nur das geübte Auge sie als solche erkennt, während die Bestimmung der Art bei einzelnen derselben nur vermuthungsweise ausgesprochen werden kann.

Der Vergleich dieser Teppiche untereinander ergibt gewisse Abweichungen, die mir mit Bestimmtheit auf eine wesentliche Verschiedenheit in der Zeit ihrer Entstehung hinzuweisen scheinen. Der Graf'sche Teppich (Tafel XXXVI) ist der unregelmässigste, seine Zeichnung besonders unruhig und eckig; die Enträthselung der Thiere und Pflanzen, mit denen die langen, sechseckigen, hochgestellten Felder ausgefüllt sind, ist von besonderer Schwierigkeit. Die oberste Reihe enthält (kaum erkennbar, in den Mittelfeldern sogar zweifelhaft) in ihren vier Feldern je einen aufrecht stehenden Drachen; die zweite Reihe in drei Feldern je zwei sich gegenüberstehende laufende Hunde mit rückwärts gewandten Köpfen, und dazwischen zwei grössere Felder mit je einem Thiere im Sprunge (einem Hirsch?); nach einer Reihe mit Feldern von reinem Pflanzendecor folgt dann ein Streifen mit drei Feldern, worin laufende Stiere mit rückwärts gewandten Köpfen; dazwischen zwei grössere Felder mit Cypressen; weiter nach unten wiederholen sich die Streifen mit gleichem Decor in derselben Reihenfolge: Drachen, laufende Hunde u. s. f. Die hier dargestellten Thiere kennen wir zumeist schon aus den Thierteppichen der Ssefidenzeit: neben den echt saracenischen Stieren, Hunden, Hirschen findet sich auch hier schon der chinesische Drache. Ganz neu ist aber ihre hieroglyphenhafte Stilisirung, die durch die barbarische Rohheit der Zeichnung noch übertrieben wird;

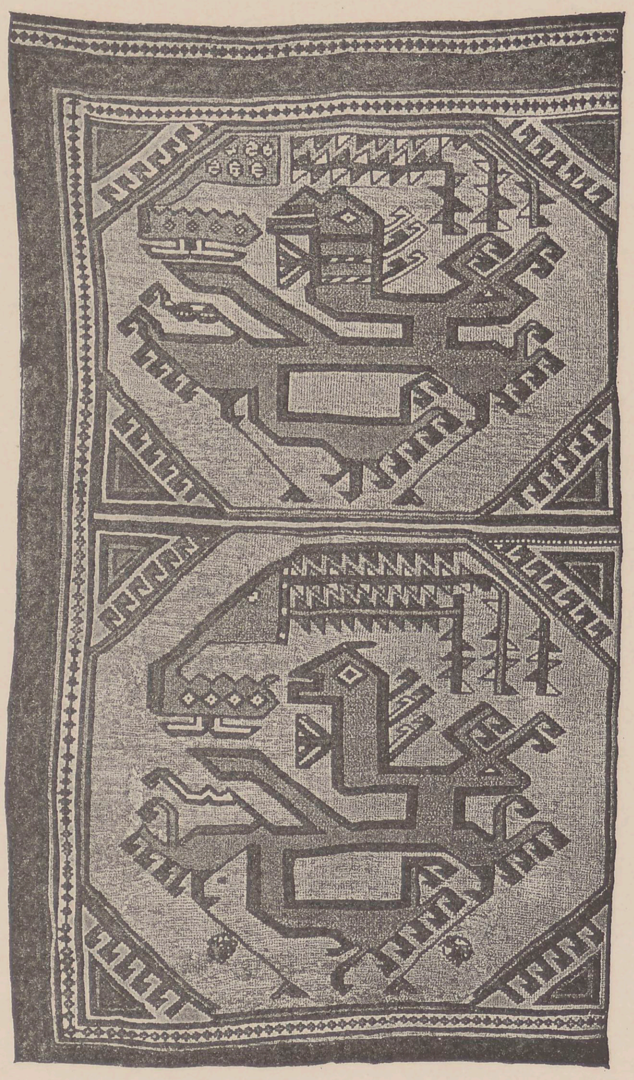
---

[1]) In den italienischen Fresken sind deutlich erkennbare Darstellungen von Teppichen mir nicht erinnerlich; in verschiedenen Fresken Giotto's zu Assisi glaubt man Teppiche am Boden zu sehen, aber die Uebermalung dieser Theile der Fresken lässt ein sicheres Urtheil nicht zu.

neu ist vor Allem die wappenartige Anordnung dieser Thiere in einzelnen kleinen Feldern, allein oder zu zweien in Gegenüberstellung. Auch der Pflanzendecor zeigt, bei gleich derber, energischer Stilisirung, die Grundmotive, welche wir in jenen späteren Seidenteppichen kennen gelernt haben: die Lotosblume, in üppiger grosser Form, offen oder als Knospe die Felder zwischen den Thierfeldern füllend; in der Einrahmung dieser Felder magere Ranken mit ganz eckigen Blumen und Blättern; in der schmalen Borte grössere offene Blumen mit Lotosblumen wechselnd und von eckigen Arabesken eingerahmt, die auch im Innern in ganz grosser Form als Einrahmung der Lotosblumen vorkommen.

Verwandtschaft in Eintheilung, Stellung und Stilisirung der Thiere, zum Theil auch verwandten Pflanzendecor finden wir in den saracenischen wie in den sicilianisch-italienischen Seidenstoffen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. In diese Zeit setzt in der That der beste deutsche Kenner saracenischer Kunst und Literatur, Professor Karabacek, die Entstehung des Teppichs. Eine Inschrift, welche er in der eckigen Pflanzenform zu erkennen glaubt, deutet er auf einen Herrscher in der nordsyrischen Stadt Emessa, welcher dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts angehörte. Die ausführliche Begründung dieser Angabe dürfen wir in nächster Zeit von Karabacek erwarten; bis dahin scheint mir eine ablehnende Stellung gegen dieselbe nicht berechtigt, wenigstens nicht von Jemand, dem die arabische Schrift, geschweige denn die eigenthümliche Ausbildung in kryptogrammatischen Formen völlig unbekannt ist. So geht es aber leider dem Verfasser und mit ihm wohl auch den meisten, die sich bisher um saracenische Kunst gekümmert haben. Der Grund, weshalb von verschiedenen Seiten, namentlich von dem bekannten Verfasser des Handbuches über die arabischen Knüpfteppiche, Dr. Alois Riegl, das hohe Alter dieses Teppichs angezweifelt und damit die richtige Lesung Karabacek's bestritten worden ist, liegt theils in der sehr verwilderten Zeichnung dieses Stückes (während die Seidenstoffe des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts sich gerade durch die Schärfe und Feinheit ihrer Zeichnung auszeichnen), theils in dem Vorkommen ganz verwandter Knüpfarbeiten, die in der That kein höheres Alter haben können. Einen solchen Teppich aus jüngerer Zeit hatte das Berliner Kunstgewerbe-Museum in Wien neben dem Graf'schen Teppich ausgestellt (Nr. 304). Hier sind abwechselnd Felder mit dem aufrechtstehenden Drachen und solche mit einer vollen Blume angebracht. Wenn nicht schon die sinnlose und nüchterne Behandlung von Thieren und Pflanzen, so setzt die Zeichnung der Borte und deren Einfassung mit den kleinlichen Figürchen in Form von Kreuzen, Fragezeichen u. dgl. die verhältnissmässig moderne Arbeit dieses Teppichs ausser Zweifel. Dass diese alterthümliche Gattung sogar bis in die neueste Zeit nachgebildet worden ist, beweisen ganz moderne Kelims mit demselben Muster.

Der dritte ganz ähnliche Teppich, der vom Verfasser ausgestellt war, scheint ein weiterer Beleg für dieses Resultat. Er ist dem Graf'schen Teppich in Eintheilung, Form und Einrahmung der Felder, wie in Zeichnung der Blumen und des übrigen Pflanzendecors bis auf die fast genau übereinstimmende Borte auf's Engste verwandt; etwas abweichend sind dagegen die Thiere in den Feldern. Diese zeigen abwechselnd in den einzelnen Reihen einen grossen Drachen und ein paar kleinere (fast wie Kaninchen aussehende) laufende Hirsche, die zwischen sich einen Baum haben. Die ganze Eintheilung und die Zeichnung der Felder wie die Bildung der Thiere und Pflanzen sind hier schon weniger eckig und weniger unruhig gestaltet als in dem Graf'schen Teppich; in der grösseren Fülle der Blumen, in der klareren Disposition zeigt sich schon ein Fortschritt zu den ältesten Teppichen aus der Ssefidenzeit. Im Vergleich mit dem Graf'schen Teppich dürfen wir daher auf eine etwas jüngere Entstehung dieses Stückes schliessen. Dagegen trägt dasselbe alle Kennzeichen des Alters gegenüber jenen eben genannten fast modernen Knüpfarbeiten. Auch seine Herkunft aus einer Kirche in der Nähe von Venedig würde schon ein beträchtliches Alter wahrscheinlich machen.



Teppich mit dem Ming-Wappen im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

Eine Nachbildung dieser Gattung von Knüpfteppichen habe ich bisher in Gemälden nicht angetroffen. Dies ist dagegen der Fall bei einem kleineren Teppich verwandter Art, welchen das Kunstgewerbe-Museum in Berlin besitzt. Lessing's neues Teppichwerk hat einen trefflichen grossen Farbenlichtdruck desselben gebracht, nach dem die nebenstehende Kupferätzung gefertigt wurde. In zwei Feldern des kleinen Teppichs (da in der einen Schmalseite die Borte fehlt, ist es nicht unwahrscheinlich, dass das Stück noch ein drittes Feld enthielt) sind auf gelbem musterlosen Grunde zwei fabelhafte Thiere im Kampfe dargestellt. Wer mit der Wiedergabe der Thiere in den vorgenannten Knüpfteppichen vertraut ist, wird unschwer in diesen barbarisch stilisirten Geschöpfen den chinesischen Drachen und den Phönix erkennen; diese sind hier im Kampfe miteinander dargestellt, ganz in der Weise, wie sie uns als Wappen der Ming-Kaiser aus zahllosen altchinesischen Darstellungen bekannt sind. Die Verwandtschaft in Auffassung und Behandlung der Thiere hier und in dem Graf'schen und verwandten Teppichen fällt deutlich in's Auge. Doch ist hier der Pflanzendecor neben den Thieren auf ganz magere, zu geometrischen Linien verknöcherte Ranken in der schmalen Borte beschränkt; die achteckigen Felder sind mit dem hakenartigen Ornament umgeben, welches auf den alten Teppichen mit geometrischen Mustern so häufig vorkommt; freilich fast ebenso häufig und in derselben alterthümlichen Form auch in den modernen Knüpfteppichen der Nomadenvölker.

Für die Datirung dieses Teppichs gibt uns das Vorkommen genau desselben Musters auf einem Fresco des Domenico di Bartolo im Hospital zu Siena den sicheren Anhalt. Es stellt die Hochzeit der Findlinge dar und entstand zwischen den Jahren 1440 und 1444. Ich gebe untenstehend die Abbildung dieses Teppichs im Fresco, um die Uebereinstimmung zu zeigen. Einzelne Motive der Einrahmung und der Borte dieses (wesentlich grösseren) Teppichs scheint der Künstler vereinfacht und selbst etwas im gothischen Sinne umgestaltet zu haben; ganz charakteristisch orientalisch ist aber das zinnenartige Ornament, welches wir in Teppichen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts nicht selten finden, namentlich bei den irrthümlich sogenannten Polenteppichen. Dass der hier dargestellte Teppich gerade genau aus der Zeit des Frescos stammen sollte, ist freilich keineswegs gesagt; er konnte sehr wohl schon seit Jahrzehnten im Spital aufbewahrt worden sein, und die Entstehung des Berliner Originals, welches aus einer Kirche Mittelitaliens stammt, dürfte daher noch in den Anfang des fünfzehnten oder selbst in das Ende des vierzehnten Jahrhunderts zurückversetzt werden.

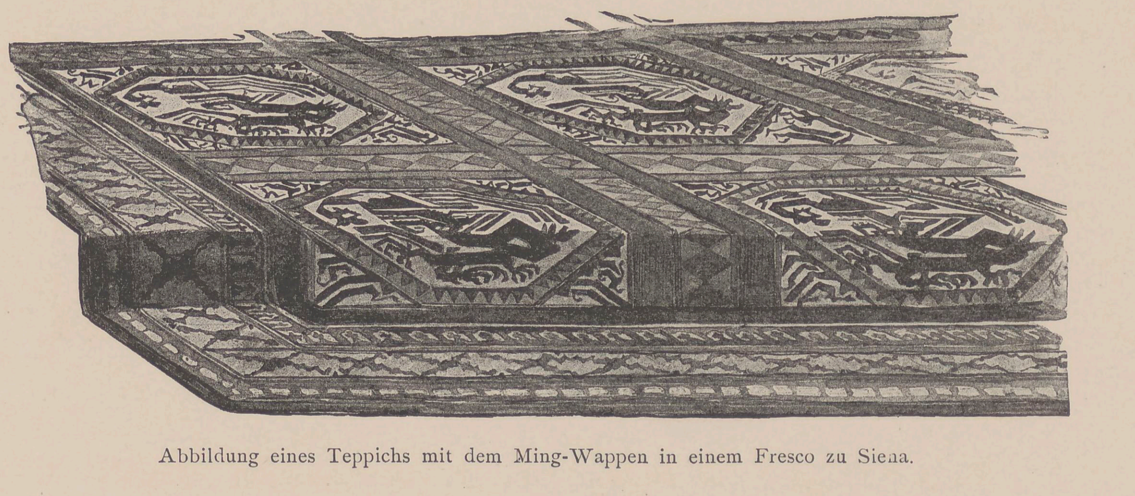


Abbildung eines Teppichs mit dem Ming-Wappen in einem Fresco zu Siena.

Für eine solche etwas frühere Datirung spricht auch der Umstand, dass dieses Fresco in Siena das jüngste Bild ist, in welchem, soweit mir bekannt, die Nachbildung eines Thierteppichs vorkommt. Mit Ausnahme eines Tafelbildes von Fra Angelico gehören diese Nachbildungen sämmtlich dem vierzehnten oder dem Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts an. Sie sind von ganz besonderer Bedeutung als einzige Quelle für die Knüpfarbeiten dieser Zeit, da Originale ausser den bisher genannten nicht nachweisbar sind; einen ausgenommen, der aber ganz ohne Thierdarstellungen ist und den ich daher nur beiläufig zum Schlusse erwähnen werde. Bei der Benützung dieser Nachbildungen alter Teppiche in Bildern aus gothischer Zeit werden wir berücksichtigen müssen, dass die Künstler dieser Epoche regelmässig die Details, namentlich in den Nebensachen, wie in den Mustern der Stoffe, den Ornamenten u. s. f., mehr oder weniger stark vereinfachten und gelegentlich selbst in ihrer Weise umgestalteten. Wenn wir daher in der Wiedergabe der Teppiche den Grund der Felder mit den Thieren ganz oder fast ganz schmucklos sehen, wenn die Einrahmung derselben und die Borte sich auf eine einzelne nüchterne Zickzacklinie, kleine Kreuze oder ähnliche ganz einfache geometrische Muster beschränkt, so dürfen wir daraus für die Originale, welche diesen Mustern als Vorbilder dienten, keineswegs auf eine ebenso nüchterne Einfachheit und Armseligkeit der Decoration schliessen. Giotto und seine Nachfolger geben auch die Knüpfteppiche, wo sie sie anbringen, nur in der abkürzenden Zeichensprache wie die meisten Nebensachen in ihren Bildern; sie lassen daher das kleine Füllwerk der Felder, die Detailzeichnung in den Thieren fort und vereinfachen auch sonst die complicirten und unruhigen Formen der orientalischen Vorbilder. Dies muss bei der folgenden Wiedergabe einer Reihe solcher Nachbildungen in den Bildern verschiedener Florentiner und sienesischer Meister stets berücksichtigt werden.

Das vorgenannte Bild des Fra Angelico, die grosse 1438 gemalte Altartafel mit den Heiligen Cosmas und Damianus in der Akademie zu Florenz, zeigt vor den Stufen des Thrones der Maria einen grossen Teppich mit zahlreichen quadratischen Feldern, in denen jedesmal zwei Thiere übereinander stehen. Die Thiere sind fast noch roher und so unkenntlich, auch in ihrer Art und Stilisirung so wenig den orientalischen Thierdarstellungen der Zeit entsprechend, dass es uns scheinen will, der brave Dominicaner habe hier den Eindruck eines ihm bekannten Originals aus dem Kopfe wiedergegeben.

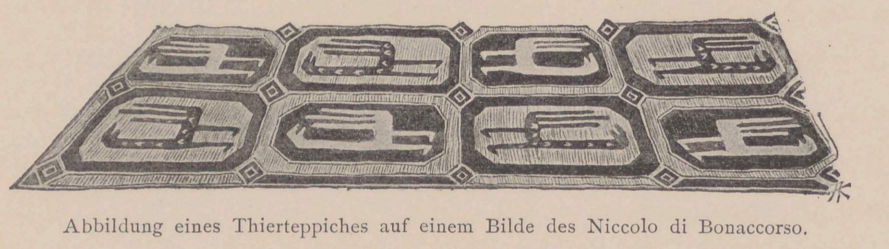
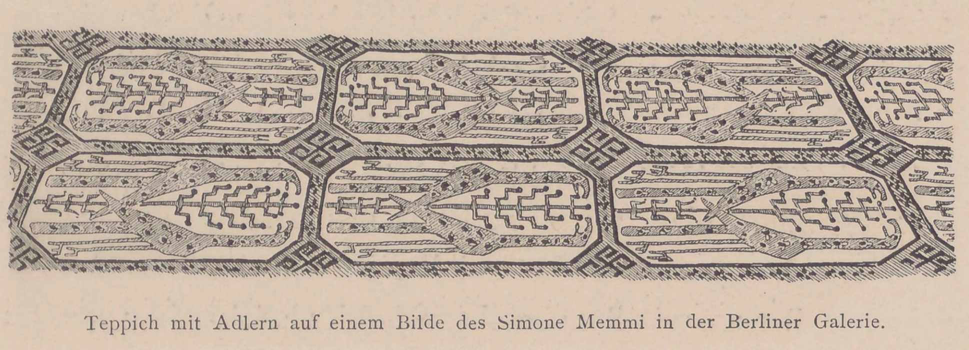


Abbildung eines Thierteppiches auf einem Bilde des Niccolo di Bonaccorso.

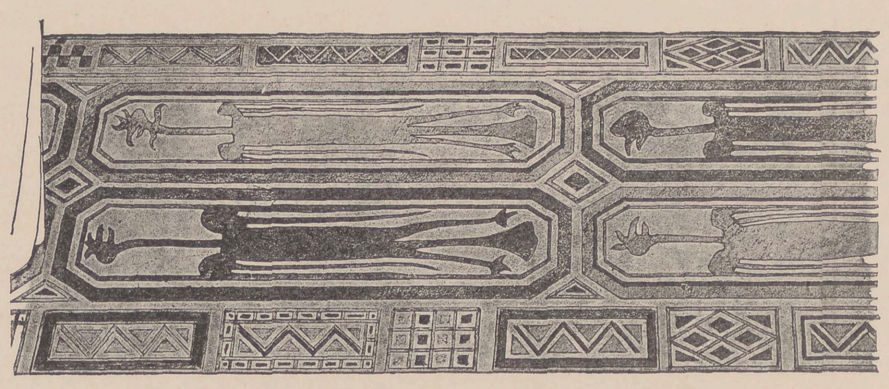
Treuer ist zweifellos die Wiedergabe eines Teppichs auf einem anonymen altsienesischen Bilde der National Gallery zu London, das Spasimo darstellend (Nr. 1317), welches der Katalog dem „vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts“ zuschreibt. Vom Innenfelde sieht man nur ein kleines Stück, welches Felder mit je einem schreitenden Thiere erkennen lässt; die ziemlich breite Borte wiederholt ringsum ein und dasselbe Wort in kufischer Schrift. Die National Gallery besitzt noch ein zweites, etwas älteres sienesisches Bild, inschriftlich von der Hand des Niccolo di Bonaccorso (Nr. 1109, um 1380 gemalt), welches gleichfalls die Nachbildung eines vorderasiatischen Thierteppichs zeigt. Dieselbe ist so deutlich und lässt einen so grossen Theil des Teppichs sehen, dass sie zur Wiedergabe an dieser Stelle geeignet erschien. In achtseitigen länglichen Feldern steht je ein kindlich stilisirter Vogel (wohl ein Hahn?); die Farbe des Grundes ist abwechselnd roth und gelb, worauf sich der Vogel in gelber oder rother Farbe abhebt. Die Zeichnung in den Thieren beschränkt sich auf kleine, ganz einfache Ornamente; die Umrahmungen haben nur in den Kreuzungen ein kleines Viereck; eine eigentliche Borte fehlt. Kein Zweifel, dass hier der sienesische Künstler in hieroglyphischer Kürze uns nur ein Schema des Teppichs gab, den er vor Augen hatte.



Teppich mit Adlern auf einem Bilde des Simone Memmi in der Berliner Galerie.

Feiner in der Zeichnung und reicher in den Details ist der Teppich, der sich auf einem dem Simone Memmi zugeschriebenen Bilde der Berliner Galerie findet (Nr. 1072, um 1350 gemalt). Die nebenstehende Abbildung zeigt die Verwandtschaft des Musters mit der Zeichnung auf gleichzeitigen Seidenstoffen des Orients; zwei heraldisch gebildete Vögel, anscheinend Adler, haben zwischen sich einen ähnlich stilisirten Baum. Fast ein halbes Jahrhundert früher, aber sehr ähnlich sind zwei unter sich sehr verwandte Nachbildungen von Teppichen, die eine in dem bekannten Tafelbilde mit dem thronenden heiligen Ludwig von Simone Martini in S. Luigi zu Neapel, die andere auf Giotto's berühmtem Triptychon in der Sacristei des St. Peter zu Rom. In beiden bilden Adler von ganz verwandter stilvoller Zeichnung die Füllung der Felder.

Diese ganze Gattung von Teppichen, wie sie sich in den Gemälden des Trecento und in einzelnen erhaltenen Originalen darstellen, zeigt einen weniger eigenartigen und teppichmässigen Charakter wie die Teppiche der Ssefidenzeit. Die Eintheilung in mehr oder weniger zahlreiche kleine Felder und die Wiederholung derselben Thierbilder darin entspricht vielmehr dem Decor der gleichzeitigen westasiatischen Stoffe im Allgemeinen. Hunderte von Mustern mit ähnlicher Zeichnung, theils westasiatischen Ursprunges, theils maurisch oder sicilianisch, sind uns noch erhalten und sind zum Theil durch Inschriften auf Zeit und Ort ihrer Entstehung zu bestimmen. Sie bestätigen die Datirung der verwandten Teppiche, wie wir sie nach den Bildern, auf denen sie vorkommen, festgestellt haben. Wenn diese Stoffe, zumeist Seidenstoffe, in der Zeichnung viel reicher und namentlich sehr viel feiner und stilvoller sind, als die in den italienischen Gemälden abgebildeten Teppiche, so ist nicht nur die schematische und abgekürzte Art der Wiedergabe der alten Maler daran Schuld: die ähnliche Derbheit und selbst Rohheit der Muster in den erhaltenen Originalen beweist vielmehr, dass die Producte der Knüpfarbeit dieser Zeit in der That hinter denen der Seidenweberei entschieden zurückstanden.



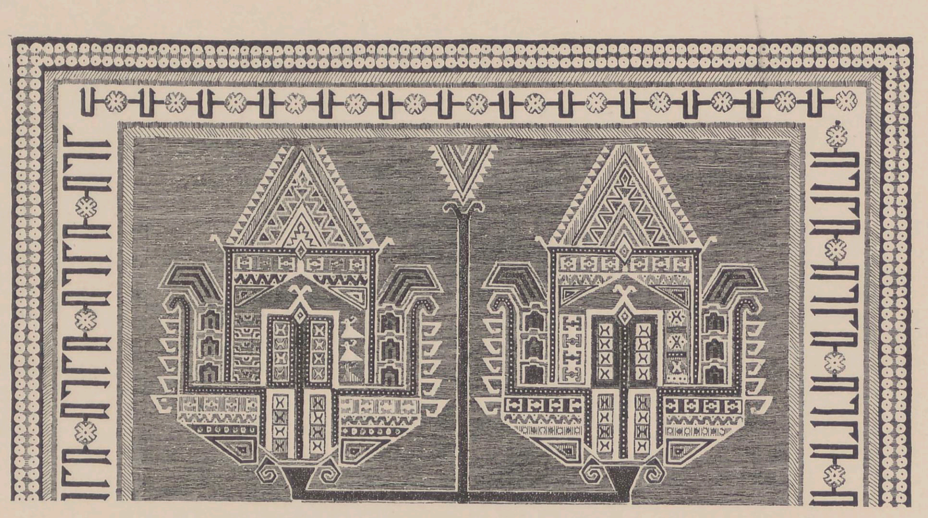
Teppich mit Adlern auf einem Bilde Giotto's im St. Peter zu Rom.

Freilich können wir dies nur für die Gegenden behaupten, aus welchen die Italiener im dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhundert ihre Teppiche bezogen; dies war aber gewiss nur ein verhältnissmässig kleiner Theil des Gebietes von Vorderasien, in welchem damals Teppiche gearbeitet wurden.

Leider haben wir weder über die Ausdehnung der Knüpfarbeit in Vorderasien, noch über die Bezugsquellen der Italiener im Mittelalter, die damals wohl die einzigen Vermittler dieses orientalischen Handelsartikels nach dem Westen waren, genügend sichere Nachricht. Orientalische Dichter und Historiker sowie die bekannten italienischen Handelsschriftsteller, wie Marco Polo, Pegolotti, Uzzano u. A., nennen gelegentlich eine Provinz oder Stadt, die für ihre Teppiche berühmt war, aber ohne nähere Angaben zu machen und ohne uns irgendwie über die Ausdehnung der Knüpfarbeit in Vorderasien, geschweige über die Art der Ausübung derselben aufzuklären. Die ausführlichste Notiz des Marco Polo, der bei Turcomenien (dem alten Seldschukkenreiche) angibt, dass dort „die herrlichsten Teppiche der Welt und die prächtigsten in der Farbe gearbeitet wurden“, erhält sogar in der Angabe, dass die „Armenier und Griechen in den Städten“ die Verfertiger derselben seien, einen Beisatz, der eher zur Verwirrung als zur Aufklärung unserer geringen Kenntniss über die Knüpfarbeit im Mittelalter beizutragen geeignet ist. Denn danach sollten wir vermuthen, dass die Knüpfarbeit in Vorderasien von Griechenland und Byzanz überkommen sei und durch die griechische Bevölkerung unter der Herrschaft der Sassaniden, Seldschukken, Türken und anderer asiatischer Nomadenvölker weitergeübt worden sei. Diese Annahme würde sich einigermassen decken mit der Behauptung, welche Alois Riegl in seinem Handbuch der Teppichweberei aufgestellt und ausführlich zu begründen gesucht hat. Allein wenn auch durch Alexander und später von Byzanz aus der westasiatischen Kunst wesentliche Elemente zugeführt wurden, so sind doch andererseits durch diese Beziehungen zwischen Europa und Asien auch die griechische und später die byzantinische Kunst vom Orient aus beeinflusst worden; fanden die Griechen doch in Asien eine uralte Cultur, die durch Jahrtausende in eigenthümlicher Zähigkeit ihren Charakter bewahrt hat. Insbesondere für die Teppiche sprechen aber gerade die Ueberlieferungen aus griechischer und römischer Zeit wie die Angaben altarabischer Schriftsteller und die Grundelemente der Decoration in den ältesten Teppichen zu Gunsten ihres autochthonischen, echt asiatischen Charakters.

Doch diese schwierige Frage ist nicht an dieser Stelle und in diesem Zusammenhange zu erörtern; sie musste hier nur berührt werden bei der Frage nach der Herkunft und der Bedeutung der Knüpfteppiche, die uns in Bild oder Original aus dem späteren Mittelalter erhalten sind. Die Beziehungen Italiens zur Levante im dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhundert waren am lebhaftesten nach den Küsten Kleinasiens und Kleinarmeniens, theils direct, namentlich aber indirect über die griechischen Inseln; der Handel mit Syrien war seit den Kreuzzügen vielfach unterbrochen, dagegen hatten die Colonien der Genueser und Venetianer im Schwarzen Meere mit Armenien und den Kaukasusländern und von dort aus auch nach Persien und Samarkand einen lebhaften

Verkehr. Doch ist es nicht wahrscheinlich, dass so wenig werthvolle Waare, wie die uns bis jetzt bekannten Teppiche des Mittelalters, weit aus dem Innern nach der Küste gebracht sein sollte; wir dürfen daher ihre Entstehung in den Küstenländern selbst annehmen, am wahrscheinlichsten in Kleinasien. Sie entstanden also fern vom Mittelpunkte vorderasiatischer Kunst jener Zeit, den die Khalifenstadt Bagdad und die Städte des vorderen Persien bildeten, ein Umstand, der die Rohheit ihrer Muster gewiss zum Theil erklärt. Die Knüpfteppiche Persiens, namentlich die kostbaren Seidenteppiche, werden auch in dieser Zeit den seidenen Geweben Persiens kaum nachgestanden haben. Dass sie aber eine ähnliche Eintheilung und Decoration wie die uns bekannten Teppiche gehabt haben, dürfen wir schon aus der nahen Verwandtschaft altpersischer mit kleinasiatischen Stoffen dieser Zeit schliessen. Freilich werden sie nicht nur künstlerisch weit feiner und stilvoller gewesen sein, als jene gewöhnlichen Producte rein provinzieller Knüpfarbeit: sie waren gewiss auch mannigfaltiger in ihren Mustern. Ob sie einen Pflanzendecor von so weichen, schönen Formen, von so zierlicher Zeichnung und so prachtvoller Färbung und Glanz hatten, wie ihn die persischen Fayencen dieser Zeit (namentlich die in Rey, dem jetzigen Teheran, gefundenen Stücke in der Sammlung Goodman und im British Museum zu London) zeigen, darüber können wir bisher nicht einmal eine Vermuthung aussprechen. Dass aber neben Thierteppichen, die in den Bildern der Zeit ausschliesslich vorkommen, gleichzeitig auch Teppiche mit reinem Pflanzendecor in Vorderasien gearbeitet wurden, dafür haben wir den Beweis in einem merkwürdigen Original, welches jetzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt. Obgleich dies Stück nicht eigentlich in den Bereich dieser den Thierteppichen Vorderasiens gewidmeten Studie gehört, so ist es doch durch seine Technik wie durch seinen Decor für unsere Kenntniss der mittelalterlichen Knüpfarbeit in Vorderasien von solcher Bedeutung, dass es hier nicht unerwähnt bleiben darf. Ich gebe die Beschreibung dieses Teppichs nach einer Besprechung desselben in einer Arbeit in den „Jahrbüchern der königlich preussischen Kunstsammlungen" (Jänner 1892): „Die Form dieses (nicht vollständig erhaltenen) Teppichs ist eine sehr gestreckte; die Länge desselben betrug ursprünglich mindestens das Vierfache der Breite; die Farbe des Grundes ist weiss, die der Borte ein mattes Blau, auch die Farben des Musters sind wenig kräftig. Das Muster soll offenbar einen Baum darstellen: an magerem geraden Stamme, der mehr einem Faden gleicht, setzen rechtwinklig kurze ebenso dünne Arme an, welche grosse Blüthen tragen. Diese sind von sehr merkwürdiger Bildung: die Mitte zeigt ein offenes Spitzbogenthor, welches von einer Pyramide (wohl in ungeschickter Nachbildung der Kuppel) überragt wird; an den Seiten setzt sich henkelartig je ein eckig gebildetes, streng stilisirtes Blatt daran; im Innern sind diese Figuren mit allerlei ganz kleinen Vögeln, Sternen, Schuppen und ähnlichen Verzierungen ausgefüllt. Aussen an den Blättern finden sich die eckigen Haken, die auch der Teppich mit dem Ming-Wappen aufweist, und die so häufig in Teppichen des XV. Jahrhunderts, aber fast ebenso oft in gleicher Form noch in den modernen Nomadenteppichen vorkommen. Die schmale Borte besteht aus kufischer Schrift, welche die Worte „la il al" (offenbar als Anfang des bekannten Spruches: Gott ist gross und Mohammed sein Prophet) ringsum wiederholt. Diese Schrift gibt uns aber leider keinerlei Anhalt für eine Zeitbestimmung dieses bisher ganz allein stehenden Stückes, für welches auch in den Nachbildungen auf Bildern noch keine Analogie gefunden ist. Muster und Technik lassen jedoch auf eine sehr frühe Zeit schliessen. Ersteres hat noch auffallende Verwandtschaft mit sassanidischen Mustern, namentlich mit dem bekannten gobelinartig gewebten Stoff im Domschatz zu Halberstadt; und die Technik ist eine bisher in keinem zweiten Teppich nachweisbare Art der Knüpfarbeit. Die Wollfäden sind nämlich nicht, wie sonst, über einander auf ein und demselben Kettfaden geknüpft, sondern sie springen von einem zum anderen Kettfaden über. Dadurch bleibt in der Kette immer ein Feld leer, was die Benützung feiner Wollfäden zulässt und daher nicht nur eine schärfere Zeichnung ermöglicht, sondern auch die Ausführung der eckigen Muster erleichtert. Wir gehen nach alle dem gewiss nicht fehl, wenn wir diesen Teppich als das älteste erhaltene Stück orientalischer Knüpfarbeit in Anspruch nehmen; dass es weitaus das alterthümlichste Muster ist, daran kann wohl kein Zweifel sein."



Teppich mit Baummuster im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Der stilisirte Baum dieses Teppichs legt den Gedanken an den heiligen Baum der Assyrer nahe, der in ihren Bildwerken eine so hervorragende Rolle spielt. Wie weit das vorliegende Teppichmuster auf diesen zurückgeht, ob es einen der heiligen Bäume der Perser darstellen soll und ob diese in ihrer künstlerischen Wiedergabe von dem assyrischen Baume abgeleitet wurden, sind Fragen, deren Beantwortung wir hier nicht nachgehen können. Ist nun in diesem Teppich augenscheinlich ein sehr altes Motiv in strenger Stilisirung auf uns gekommen, so ist doch im Allgemeinen auffallend, dass die westasiatischen Teppiche in viel geringerem Masse, als wir dies in anderen Zweigen saracenischer Kleinkunst sehen, ihre Muster rein und streng fortgepflanzt haben. Man vergleiche die Zeichnung in mittelalterlichen Seidenstoffen oder Leinenarbeiten, welche Jahrhunderte hindurch ihre Muster fast unverändert festhielten, mit der Zeichnung in Teppichen wie der Graf'sche oder der des Berliner Gewerbe-Museums, um sich der Rohheit der Muster und der Verflüchtigung der ursprünglichen Motive in diesen Teppichen recht bewusst zu werden. Die Annahme, dass dieselben von Nomaden in abgelegenen Provinzen angefertigt wurden, würde diese Thatsache allein nicht erklären; denn die Stoffe, namentlich die Leinenstoffe, haben selbst da, wo ihr Vorbild nur indirect wirkte, ihre Muster in merkwürdiger Stilreinheit erhalten. Dies beweisen u. a. die Leinentücher mit blauen Mustern in den Apenninen, welche noch im sechzehnten und selbst im siebzehnten Jahrhundert die Motive des früheren Mittelalters fast treu wiedergeben. Nicht nur aus localen Rücksichten, auch aus der Zeit ihrer Entstehung werden wir die Rohheit der Muster dieser Teppiche zu erklären haben. Da Thierteppiche dieser Art sich nur bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in Nachbildungen auf Bildern nachweisen lassen und gerade diese die Muster in der äussersten Verwilderung zeigen, während dieselben, je weiter wir sie in solchen Nachbildungen zurückverfolgen, um so besser, reicher und stilvoller werden, so ist der Schluss gestattet, dass wir in jenen Teppichen aus dem Anfange des fünfzehnten und vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts den Abschluss und Verfall einer jahrhundertelangen Entwicklungsepoche vor uns sehen, meist noch verstärkt durch den abgelegenen Platz ihrer Entstehung; ein Verfall, der sich herschreibt aus den furchtbaren Verheerungen, welche die Eroberungen Dschingiskhan's und seiner Nachfolger über ganz Vorderasien, namentlich aber über Persien brachten, und die selbst den Keim einer neuen Blüthe für Jahrhunderte erstickten.

Ueber die Dauer dieser Entwicklung, über Herkunft und Geschichte der einzelnen Muster und über ähnliche Fragen sind nicht einmal Vermuthungen erlaubt, da das dürftige uns bekannte Material sich kaum über zwei volle Jahrhunderte erstreckt und uns auch für diese Zeit wahrscheinlich nur Proben aus Provinzen gibt, die vom Mittelpunkte der vorderasiatischen Kunst mehr oder weniger entfernt lagen. Wir sind daher auf Schlüsse aus anderen Kunstgattungen angewiesen; nach der Verwandtschaft der Muster in den (in Originalen und Nachbildungen) erhaltenen Teppichen mit den gleichzeitigen saracenischen Seidenstoffen liegt die Annahme nahe, dass auch in den Teppichen jene Eintheilung in kleine Felder und ihr Decor mit Thierbildern bis in die Anfänge der saracenischen Kunst hinaufgeht oder dieser sogar von den Sassaniden überliefert wurde. Hoffentlich werden in den Moscheen und Palästen des Orients mit der Zeit noch einzelne Proben der Knüpfarbeit dieser Zeit an's Tageslicht kommen, welche uns einen näheren Einblick in die Entwicklung derselben gewähren.

INDISCHE TEPPICHE.

von

VINCENT J. ROBINSON.

Die Geschichte der indischen Teppichindustrie bildet den Gegenstand vielverzweigter Forschungen, die vor Allem das Entstehen der Dessins und deren Ableitung vom Symbolismus bis hinauf in das hohe Alterthum zu verfolgen haben. Sie schliesst auch die Darstellung der Verbreitung dieser Industrie durch die Religionen, die Wallfahrten, die Kriege und die Handelsbeziehungen der Völker in sich. Mit Recht hat man die eingehende Behandlung dieses Gegenstandes in dem vorliegenden Werke, welches umfassendes Wissen und den Forschersinn des Gelehrten verlangt, der bewährten Feder Sir George Birdwoods übertragen.

An dieser Stelle darum seien in erster Linie, und zwar unter Zugrundelegung der Ergebnisse persönlicher Beobachtung seitens des Verfassers, die Verhältnisse dargelegt, unter welchen die Teppichindustrie in Indien während einer Periode von 40 Jahren, und zwar seit der Londoner Ausstellung 1851 arbeitet. Dass es uns geboten erschien, nachdem Sir George Birdwood's Essay einem folgenden Theile dieses Werkes vorbehalten ist, den vorliegenden Bericht mit einigen kurzen historischen Hinweisen einzuleiten, bedarf kaum der Rechtfertigung.

Die geheiligten Schriften Indiens und Persiens und die Gemälde in den Ajunta Caves — die einzigen Quellen, die uns Daten über Indien in der Zeit vor der Eroberung des Landes durch die Mohamedaner bieten — enthalten nichts, was auf die Herstellung von Knüpfteppichen in Indien vor dieser Periode schliessen lässt. Die Geschichte Indiens liefert überhaupt wenig Verlässliches für die Zeit vor der Invasion durch Mahmoud, begreiflich also, dass es an Aufzeichnungen über relativ so Unbedeutendes wie Baumwolle- und Wollengewebe gänzlich fehlt. In den Gräbern von Akhmîm in Oberegypten finden sich sammtartige Stoffe, es ist sonach nicht ausgeschlossen, dass auch vor der genannten Periode, ja Jahrtausende vor der christlichen Aera Teppiche auch in Indien im Gebrauch waren. Gleichwohl müssen wir nach dem Gesagten deren Vorhandensein als zweifelhaft bezeichnen und dürfen mit einiger Wahrscheinlichkeit nur annehmen, dass damals in Indien die mit dem Namen „Darees“ oder „Sattringees“ bezeichneten glatten Gewebe erzeugt wurden.

Aber auch angenommen, dass vor der moslimischen Invasion keine Teppiche in Indien im Gebrauch standen, so wäre doch zu denken, dass sie dann, also 1000 n. Ch., von den mohamedanischen Eroberern für Cultuszwecke verwendet wurden; trotzdem finden wir keine Erwähnung derselben bis zu Akbar's Zeiten (im XVI. Jahrhundert). Die Ayeen Akbery, die über Anregung des grossen Kaisers geschrieben wurden, enthalten die erste Notiz, die Erzeugung von Teppichen in Indien betreffend. Der Monarch soll nach derselben Arbeiter aus Persien haben kommen lassen, die in einer zu diesem Zwecke gegründeten „Karkhani“ oder Teppichfabrik eine Anzahl von Teppichen für den Gebrauch des Hofes von Lahore anfertigten, und es ist nicht unmöglich, dass einige der damals für den Kaiser ausgeführten Stücke heute noch vorhanden sind.

Teppiche, die mit Etiquetten versehen sind, welche Maasse, Preise und in einzelnen Fällen auch die Productionsorte angeben, waren Jahrhunderte hindurch im Ferash-Khaneh oder Teppichlager des Palastes von Jeypore aufbewahrt und sind, nachdem sie durch Major Surgeon Hendley vor der Vernichtung bewahrt, gegenwärtig im Museum dieser Stadt ausgestellt. Einige der Etiquetten bezeichnen Lahore, andere den Deccan als ihre Productionsstätte; wiewohl nun die Muster verschieden, so zeigen doch fast alle denselben Typus, der durch den Afghan-Teppich im India Museum[1]) repräsentirt wird, und sind völlig unähnlich dem modernen indischen Teppich.

Die weise Politik und Auffassung des Kaisers Akbar zeigt sich sogar in der Art, wie er in solche Details, wie die Erzeugung von Teppichen, einging. Es erschien nothwendig, dem Volke durch die Einführung neuer Industrien und durch gewandte persische Arbeiter, welche die Eingebornen diese Industrien lehrten, Arbeit zu verschaffen. Diese neuen Fertigkeiten verbreiteten sich über die ganze Halbinsel, und bis zur Mitte dieses Jahrhunderts wurden sie in unverfälschter Originalität von Cachemire südlich herab bis Tanjore geübt.

Die Dessins, welche Akbar einführte, waren persisch, wie sie aber nach dem Süden vordrangen, wurden sie durch den Geschmack der Hindus umgestaltet; in Bangalore, Tanjore und anderen Gegenden wurden die feinen Linien der persischen Pflanzenornamente durch geometrische Figuren ersetzt, die sich mehr dem Geiste der Hindus anpassten. Es ist eigenthümlich, dass die entsprechenden Zeichnungen in Südindien, wiewohl nicht identisch, so doch in der Art der Behandlung der Ideen völlig ähnlich jenen der Turcomanen und Nomadenstämme Centralasiens sind, und bei beiden geometrische Figuren darstellen.

Die für die gesunde Entwicklung von Kunstgewerben, wie das der Teppicherzeugung, erforderlichen Grundbedingungen scheinen nur im Osten und in den Ländern am Mittelmeere, die mit dem Oriente in directem Verkehr standen und von seinem Geschmacke beeinflusst wurden, bestanden zu haben. Auch das Dorfsystem der Hindus dürfte dem Kunsthandwerke nicht so förderlich gewesen sein wie jenes durch Akbar aus Persien eingeführte. Der directe Einfluss eines mächtigen Potentaten wie dieses Kaisers gab der Arbeit eine höhere Weihe und zielte darauf ab, dieses Kunsthandwerk über jene niedrigen kaufmännischen Beeinflussungen zu erheben, die gegenwärtig allerorts das Kunstgewerbe herunterbringen und dem Ruine zuführen.

Kaiser Akbar, wie mancher seiner Nachfolger und die Mehrzahl der Herrscher in östlichen Ländern verstand sich auf Handel und Gewerbe und konnte sogar persönlich in der einen oder anderen Richtung derselben thätig sein. Damals wie heutzutage — wir verweisen auf den Shah von Persien — hatten die Regenten irgend einen Geschäftszweig, den sie, wenn nöthig, selber betreiben konnten; sie waren sonach in der Lage, die Arbeit, die für sie geleistet wurde, selber zu beurtheilen. Die Macht des directen Einflusses eines starken Geistes wie der Akbar's auf die Kunst und das Kunstgewerbe seiner Zeit wird uns klar, wenn wir vernehmen, dass dieser Herrscher nicht nur täglich in seinem Palaste sass und Recht sprach, sondern dass er thatsächlich in der königlichen Karkhaneh die Erzeugung von Teppichen, Stoffen und Stickereien überwachte und nicht selten Worte des Lobes oder des Tadels an die Arbeiter richtete.

Die Art, wie die Herrscher jener Tage in die Details des Alltagslebens eingriffen, wird uns von Bernier in den Berichten über seine zu Beginn des XVII. Jahrhunderts unternommenen Reisen in folgender Weise geschildert. Auf das Fest des Arungzebe zu Agra bezugnehmend, sagt dieser Reisende: „Le bon de cette foire est que le Roy vient là, marchander avec ces marchandes, comme quelque petit marchandeau, sol à sol contestant que c'est se moquer, que c'est trop cher, qui'l n'en donnera que tant, que la marchandise d'une telle est bien autre chose, et ainsi de ces autres raisons de petit marchand. Les dames aussi se défendent de même, et sans considérer que c'est le Roy (car c'est là le meilleur) elles contestent et recontestent jusqu'à ce qu'elles en viennent à quelques grosses paroles etc.“

Da vereinigte man die Arbeiter in den Palästen und liess sie schaffen, ohne dass eine Frage des kaufmännischen Gewinnes oder der Ersparniss an Materiale oder Arbeit die Qualität des Ergebnisses beeinträchtigte. Welcher Art dieses mitunter gewesen, zeigt uns der grosse Teppich, den Peter der Grosse Karl VI. zum Geschenke machte, jenes Prachtstück, welches, in der letztjährigen Teppichausstellung in Wien exponirt, aller Wahrscheinlichkeit nach gelegentlich der Eroberung von Kazan einen Theil der Beute bildete. Im Jahre 1882 besuchte Mr. Purdon-Clarke die Fabriken von Mazulipatam und sah dort im Palaste des Nawab eine Anzahl von bemerkenswerthen Teppichen, deren jeder in eines der Empfangszimmer passte. Als Mr. Purdon-Clarke seiner Bewunderung über diese Stücke Ausdruck gab, die sich durch Schönheit und Grösse auszeichneten, theilte ihm der Nawab mit, dass dieselben sämmtlich im Palaste zu Zeiten seines Vaters, vor etwa sechzig Jahren angefertigt wurden, und fügte bei, dass die Häuser der Weber nicht gross genug wären, Stühle von solcher Breite aufzustellen, noch auch irgend einer der Erzeuger reich genug wäre, derartiges auf gut Glück für den Verkauf anzufertigen. Auch im Palaste zu Tanjore sah Mr. Purdon-Clarke ähnliche grosse Teppiche, die gleichfalls im Palaste selbst angefertigt worden waren.

---

[1]) Siehe Illustration Nr. 7. Eastern Carpets. Vincent J. Robinson. London 1880.

Die Reisenden des XVII. Jahrhunderts, wie Bernier, sagen in ihren Aufzeichnungen, dass weder die Kostbarkeit des Materials, noch die Entfernung des Ortes, von dem es beschafft werden musste, auch nur irgendwie in Betracht gezogen wurde oder ein Hinderniss für die Erzeugung selbst gebildet hätte. So schreibt Bernier: „Il n'y a pas encore vingt ans qu'il partoit tous les ans de Kachemire des caravanes qui traversoient toutes les montagnes du Grand-Tibet, entroient dans la Tartarie, et se rendoient aux environs à Catay, quoy qu'il y ait de très mauvais passages et des torrens très rapides qu'on passe sur des cordes, qui sont tendues d'un rocher à un autre; ces caravanes en repassant par le Grand-Tibet, se chargaient des marchandises du Pays, de musc, de crystal et de Jade, et surtout de quantités de laines très fines de deux sortes, l'une de brebis et de cette autre qu'on appelle. Touz, qui est plutost, comme j'ay dit, un poil s'approchant de notre castor qu'une laine. Mais depuis cette entreprise que fit Chah-Jéhan de ce costé-là, le Roy du Grand-Tibet a entièrement fermé le chemin, et ne permet que personne du costé de Kachemire entre dans son pays, et c'est pour cela que les caravanes partent à présent de Patna sur le Gange pour ne passer point par dessus ses terres, les laissant à la gauche, et gagnant droit le royaume de Lassa."

Dieses Citat gibt uns den Beweis der Fortdauer gewisser Verfahrungsweisen in den Ländern des Ostens, und heutzutage noch, oder vielleicht besser gesagt, bis vor zwanzig Jahren hat man die feinsten Erzeugnisse Cachemirs aus Wollen hergestellt, die derselben Herkunft waren wie zur Zeit Bernier's.

Die Wolle, auf welche Bernier hinweist, wird „put" oder „pashim" genannt, es ist dies die kurze feine Wolle, die zwischen der groben langhaarigen Wolle wächst und die dem Thiere im Frühjahre abgenommen wird.

Nachdem die Dessins und allgemeinen Vorbedingungen für die Teppicherzeugung von Akbar geschaffen wurden, pflanzte sich diese durch die Tradition fort, und in der That konnte dieses Gewerbe nicht besser gepflegt werden, als dies in einzelnen Dörfern Indiens geschah. Dieselben Familien arbeiteten mit einer gewissen Freiheit, die sie von den beengenden Einflüssen der europäischen Art der Musterzeichnung und mechanischen Uebertragung derselben loslöste; von Generation auf Generation vererbten sich die Muster mit stetigen Veränderungen im Detail und in der Anordnung — Varianten, die der Arbeit ihren eigenthümlichen Reiz geben und unsere Bewunderung erregen.

Auch der Umstand, dass die Dorfbewohner ihren agricolen Beschäftigungen nachgingen und die Weberei meist nur als Nebenerwerb betrachtet wurde, brachte manche Abwechslung in die Arbeit selbst. Einzelne Stücke wurden erst im Laufe von Monaten vollendet, und hatte dieser Umstand häufig völlig zufällige Unregelmässigkeiten in der Farbenwirkung im Gefolge.

Von hoher Bedeutung ist überdies das System der Genossenschaften, welches Männer, die dasselbe Handwerk treiben, an einander band, für die Entwicklung dieses letzteren gewesen.

Die grosse Mannigfaltigkeit und Schönheit der orientalischen Arbeiten ist aber in hohem Masse auch den klimatischen Verhältnissen und der Veranlagung des Volkes selbst wie nicht minder den herrschenden religiösen Auffassungen zuzuschreiben.

Als charakteristisch für die indischen Teppiche im Vergleich mit jenen von Persien müssen wir es selbst dort, wo sich der mohamedanische Einfluss in seiner auffälligsten Weise zeigt und das Pflanzenornament in seiner strengsten Form zu Tage tritt, hervorheben, dass die indische Auffassung des Dessins eine weit grossartigere und dessen Behandlung eine weit kühnere ist, als wir dies bei den persischen Teppichen wahrnehmen. So finden wir grössere leere Flächen, die es mit sich bringen, dass an anderen Stellen die Details in kräftigerer Form gegeben werden müssen. Auch der Umstand, dass man für das indische Gewebe ein gröberes Material in Verwendung brachte, erklärt diese Erscheinung.

Der Symbolismus gab den Anstoss zum Entwurfe der Dessins. Der Lebensbaum, die Cypresse, die Lotosblume, die Dattelpalme, bei den Tataren im Norden des Himalaya der Drache, der Phönix und andere Fabelthiere neben den untergeordneteren Symbolen liegen den Ideen zu Grunde, die wir in allen indischen Dessins zum Ausdruck gebracht finden.

Wir wollen uns einer Betrachtung dieser Dinge nur insoweit zuwenden, als sie auf die Entwicklung der muselmanischen Dessins, die durch Akbar nach Indien gebracht wurden, Bezug haben.

In den nordwestlichen Provinzen, woselbst sich im XVI. Jahrhundert die persische Kunst verbreitete, war Lahore der einzige Platz, über welchen wir Aufzeichnungen in der gedachten Richtung besitzen, da dort die von Akbar bestellten Teppiche zur Ausführung gelangten.

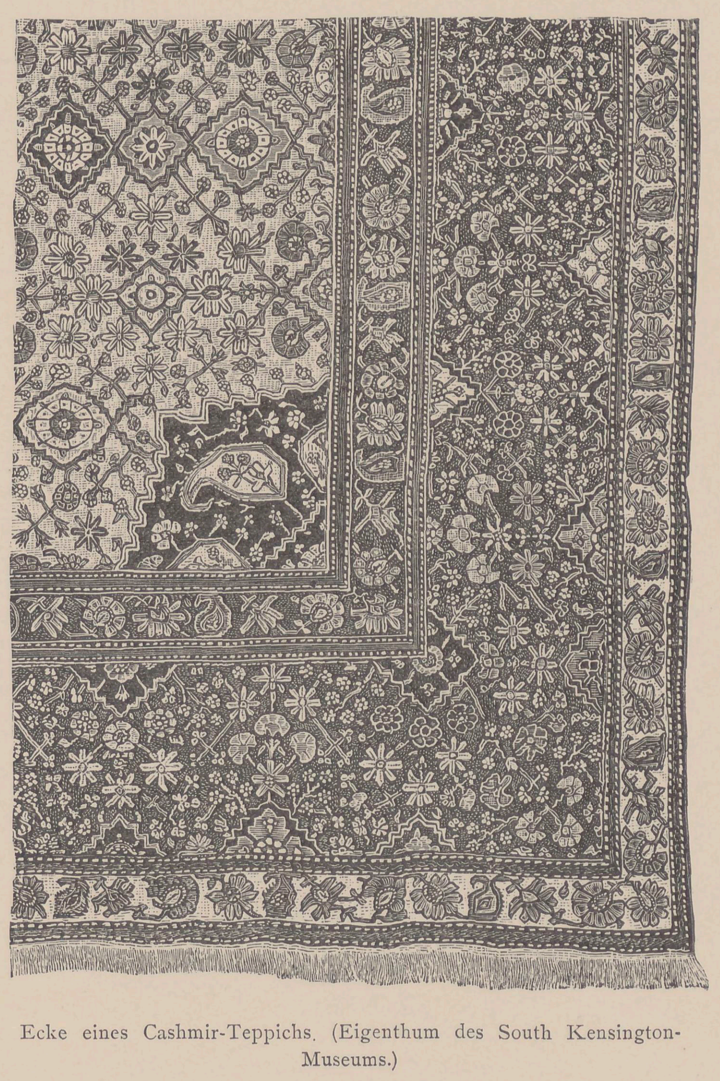
Die Zeichnungen waren, wie dies die bereits erwähnten Jeypore-Teppiche zeigen, im Charakter persisch, jenen ähnlich, die vom Autor als afghanisch aus dem XVI. Jahrhundert bezeichnet wurden.

Etwas weiter im Süden producirte Multan bis zur Mitte dieses Jahrhunderts feinere Teppiche; leider wurden diese zumeist aus Baumwolle, also einem leicht zerstörbaren Materiale hergestellt. Die Farbenunterschiede in diesen Teppichen (weiss und blau) zeigten sich zu mächtig, als dass man an ihnen Gefallen finden konnte.

In dem für die Gäste bestimmten Palais zu Jamu, der Winterresidenz des Maharajah von Cashmir, befand sich vor wenigen Jahren eine Anzahl hervorragend schwerer Teppiche, die unter der Leitung eines Beamten des Hofes für den Maharajah in Multan angefertigt wurden.

Eine Anzahl der im Jahre 1851 in London exponirten Teppiche wurde der Provenienz Peshawar zugeschrieben, wiewohl sich kaum bestimmen lässt, ob diese Teppiche aus dem genannten Districte oder aus den denselben umgebenden Ländergebieten, namentlich aus Beludschistan kamen. Die letztbezeichneten Teppiche sind fast stets aus Ziegenhaar oder aus feinerer Wolle, Pashim genannt, hergestellt.

Weitere Forschungen haben dargethan, dass der ganze Nordwesten, Beludschistan eingeschlossen, bis herab nach Afghanistan ehedem besonders schöne Teppiche von weicher, seidig glänzender Wolle erzeugte, und solche auch heute noch von gewissen Nomadenstämmen erzeugt werden. Die Muster der Afghanen sind zumeist dem Pflanzenreiche entlehnt und persisch im Stile. Jene der weiter südlich gelegenen Productionsgebiete sind in der Regel geometrisch.



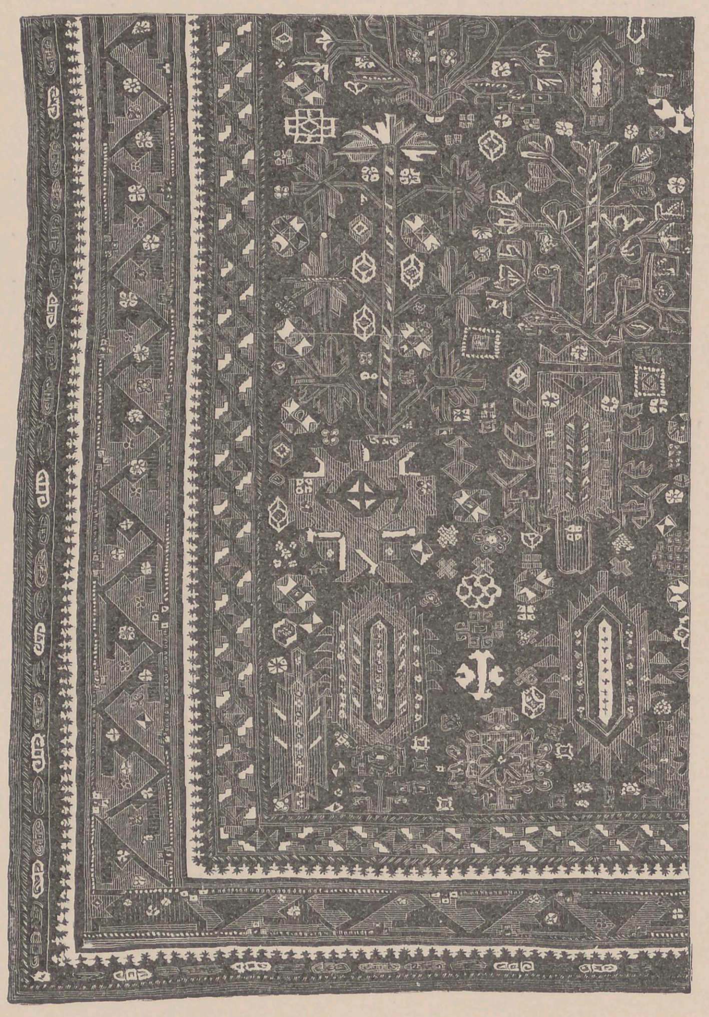
Ecke eines Cashmir-Teppichs. (Eigenthum des South Kensington-Museums.)

Cashmir, viele Jahrhunderte hindurch ein mohamedanisches Land mit einem der Wollproduction günstigen Klima und einer Bevölkerung, die sich vorzüglich auf die Kunst des Webens, namentlich auf die Shawlweberei verstand, ist die Heimat einer Industrie, die heute noch nicht völlig verschwunden ist. Die Eigenthümlichkeit der dortigen Gewebe wurde zum Theile durch die Verwendung der Shawlwolle bestimmt. Sie erstreckt sich auf die charakteristische Anordnung der Dessins. Die Breite der Bordüre übertraf ehedem meist jene der Bordüren an den südindischen Tanjore-Teppichen, während die Zeichnung derselben von jener der letzteren wesentlich abwich. Auch die Farbenscala zeigte ihre, wahrscheinlich durch die chemischen Bestandtheile des Wassers hervorgerufene Eigenthümlichkeit. All dies vermisst man gegenwärtig bei den meist aus schlecht assorirten Wollen und loser gewebten billigeren Erzeugnissen.

Der Cashmirweber wird in seiner Arbeit von einem Gehilfen geleitet, der aus einem Buche mit starker Betonung das Dessin des Teppiches abliest.

In Serinaggar findet man Teppiche aus Jarkand und Thibet, welche aus weicher, seideglänzender Wolle hergestellt sind, die wahrscheinlich vom Jack stammt. Die Qualität derselben ist herrlich, die Farbenwirkung harmonisch, die Dessins zeigen die tartarischen Charakteristiken in ihren geometrischen Figuren, Kreuzen, Medaillons und Octagonen abwechselnd in blau, roth, gelb und grün, letzteres in Smaragd-Ton, der wahrscheinlich durch das Färben mit der sogenannten persischen Beere über Indigo hervorgerufen wird.

Teppiche, von den Nomadenstämmen an den Grenzen von Afghanistan und Beludschistan, und zwar in ihrer vollen Schönheit wie ehedem erzeugt, findet man heute noch in Cabul, Peshawar und anderen Städten des Punjab. Diese Stämme benöthigen keine grossen Teppiche und haben sich in Folge dessen vom schädlichen Einfluss Europas ferngehalten. Ihnen muss man auch die Teppiche zuschreiben, die, aus Seide und Baumwolle hergestellt, als Bhawulpore-Teppiche bezeichnet werden. Einige derselben haben Streifendessins, die mit reichen Blumenornamenten ausgefüllt sind, während bei anderen, so bei denen aus Mowsterg, grosse, weniger reiche Muster vorherrschen. Satteltaschen (Koorgeens), die man gewöhnlich als aus Kusmore kommend bezeichnet, werden sicher gleichfalls von den Nomaden geliefert.


Ecke eines Beludschistan-Teppichs. (Eigenthum des India-Museums.)

Gegen Bengalen hin war Patna eine Centralstelle für die Erzeugung von Baumwollteppichen, die jenen von Multan im Charakter und in der Farbe — blauweiss — glichen. Weiter im Süden war Jubulpore der Sitz der Erzeugung von Teppichen, die den persischen sehr ähnelten und Pflanzenornamente trugen, die mit duftigen geometrischen Details wechselten. Die Blumen waren meist in Medaillons eingeschlossen und benahmen dann den geometrischen Formen ihre Steifheit. Jubulpore mag als die Grenze bezeichnet werden, jenseits welcher der volle Einfluss der Hindus auf die Ornamentation begann.

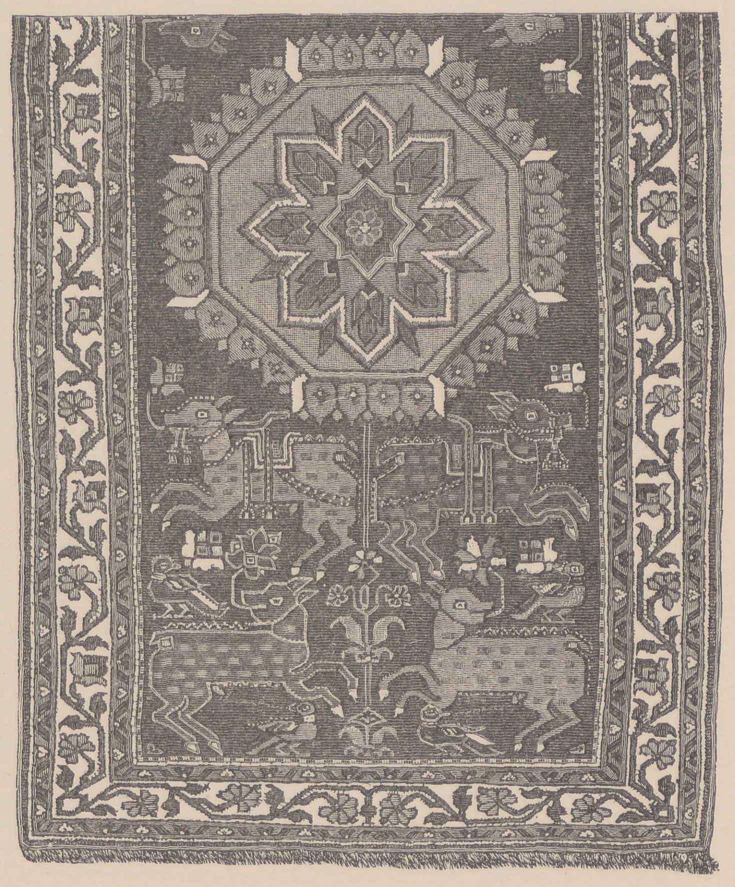
Weiter südlich gab Mirzapore den Mittelpunkt für eine Fabrication ab, die sich, mehr den Hindu-Charakter tragend, als weniger interessant erwies. Medaillons mit geometrischen Mustern herrschten vor, und das spärlich sich zeigende Pflanzenornament trat nur im Centrum der Medaillons auf. Die Teppiche waren stärker im Gewebe, die Dessins weniger zart und die Farben, wenn schon reich und lebhaft, nicht von der Schönheit jener der Jubulpore-Teppiche derselben Periode (1850—1875). (Siehe Tafel XXXVII, Fig. 51.)

Mirzapore zeigt den fatalen Einfluss, welchen der europäische Geschmack auf die ganze Teppichweberei Indiens genommen. Im Jahre 1851 stellte Mirzapore einige hervorragend schöne Teppiche in London aus, die den Schreiber dieser Zeilen so sehr begeisterten, dass er beschloss, Erzeugnisse dieser Art in England einzuführen. Man brachte eine Anzahl von kleineren Teppichen nach England und führte sie bei Künstlern und Kennern ein. Dies rief sofort den Neid einiger Händler wach, die stets geneigt sind, neue Verkaufsobjecte aufzugreifen, um sie im Preise herabzubringen und so ihren Verkaufsgewinn zu erhöhen. So kam es, dass im Laufe weniger Jahre diese Teppiche, welche kurz vorher als wahre Kunstschöpfungen bezeichnet werden konnten, bald zu gewöhnlichen Bodenbelegen herabsanken. Ueber kurz entzog das Publicum diesen Erzeugnissen seine Gunst, für die vermehrte Production ergab sich kein Absatz mehr, und bald standen die Teppichstühle verlassen da.

Nachdem es sich jedoch zeigte, dass einzelne der guten alten Dessins sowie einige wenige tüchtige Weber noch vorhanden waren, begann der Verfasser auf's Neue mit einigen Stühlen die Arbeit. Wiewohl nun der Erfolg dieser Bemühung schliesslich ein nicht unbedeutender und die Production eine ziemlich namhafte war, standen Qualität und Dessins den Originalen bei weitem nach. Trotzdem liefen zahlreiche Aufträge von England ein, die stets von der Ermahnung begleitet wurden, man möge die Qualität verbessern; auch stellte man seitens der Auftraggeber in Aussicht, weit höhere Preise dann zu bezahlen, wenn die Arbeiter geneigt wären, zu den alten, soliden Arbeitsweisen zurückzukehren. Plötzlich wollten die indischen Erzeuger keine Contracte mehr eingehen, und die Versorgung des Marktes ging rasch zurück. Da entdeckte man, dass eine grosse französische Handelsfirma auf dem Schauplatze aufgetaucht war, und dass dieselbe mit einem Baboo (eingeborenen Kaufmann) Vereinbarungen getroffen hatte, durch welche derselbe gegen empfangene Vorschüsse verpflichtet wurde, billige, wenn schon schlechte Erzeugnisse, von den Webern zu erlangen. Diese französische Firma erzielte dadurch, dass sie eine Zeitlang auf Basis des in früheren Jahren von indischen Erzeugnissen erlangten guten Rufes arbeitete, einen sehr namhaften Erfolg in Frankreich, und hörte demzufolge das englische Geschäft zur genannten Zeit fast völlig auf. Allerdings währte die Nachfrage nur kurze Zeit, und die Consumenten, welche im Glauben, feine und dauerhafte Waare nach Art der älteren Erzeugung zu erhalten, sich bald von der Unsolidität der angedeuteten finanziellen Speculation überzeugten, zogen sich rasch vom Markte zurück. Die Weber sahen sich demnach bald abermals ohne Beschäftigung, und, was noch schlimmer, sie hatten zum grossen Theil wenigstens ihre alten künstlerischen Traditionen verloren.

Bangalore dürfte gleichfalls ein Centrum für die Versorgung des localen Bedarfes gewesen sein, wiewohl letzterer ein sehr geringer gewesen sein dürfte und der Platz selbst das nöthige Rohmateriale für die Teppichfabrication nicht geboten hat. Bangalore scheint wenig feine Teppiche verbraucht zu haben und auch nicht in der Lage gewesen zu sein, dieselben zu liefern. Die dortige Wolle war von kurzem Stapel, trocken und wenig kräftig. Die Farben meist blau und gelb, schreiend, hart und wenig harmonisch. Die geometrischen Dessins machten den Effect einer missverständigen Adaption der Zeichnungen von Marmorpflasterung. Ich habe keinen Teppich aus Bangalore gesehen, welcher vor dem Jahre 1860 erzeugt worden, und sind mir die Ursachen des gegenwärtig niedrigen Standes dieser Industrie völlig unbekannt.

Tanjore gibt mit Rücksicht auf die Teppichmanufactur Indiens eines der interessantesten Beispiele ab. Die Zeichnungen sind völlig im Hindu-Stile entworfen, und zwar zumeist in der Art, wie sie sich auf älteren Objecten in der Madras-Präsidentschaft vorfinden, von einer eigenthümlichen Schönheit und harmonischer Farbenstimmung. Sie eignen sich unter allen indischen Teppichen am besten für grossartige Anlagen, so für Bekleidungen von Zelten, Hallen der Paläste, für Durbars etc. Die Muster sind meist kolossal, die Medaillons haben zuweilen eine Ausdehnung von acht Fuss und zeigen besonders schöne Dessins. Prächtiges Carmin und Gelb, liebliches Grün und Blau, warmes Crêmeweiss sind die Farben, welche diese Teppiche tragen, und deren Conception ist ebenso einfach wie vornehm. Die Bordüren sind meist zwei, mitunter aber auch bis zu sechs Fuss breit. Die Ecken sind meist mit Viertelmedaillons decorirt, welche mit den Medaillons im Centrum correspondiren. (Siehe Tafel XXXVII, Figur 49.)


Kleiner Tanjore-Teppich. (Eigenthum des India-Museums.)

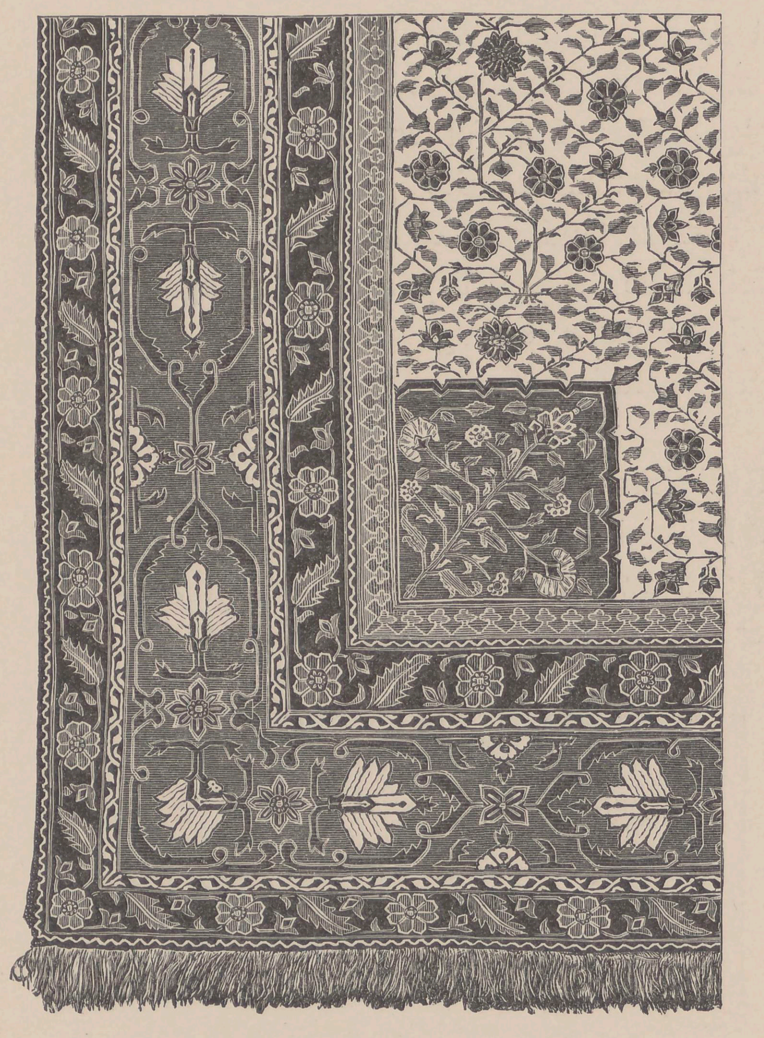
Es erübrigt uns nunmehr, noch zwei weitere interessante Centren der indischen Teppichmanufactur in Betracht zu ziehen: Hyderabad im Territorium des Nizam im Deccan und Masulipatam in der Madras-Präsidentschaft.

In der Nähe von Hyderabad, etwa 50 Meilen von dieser Stadt, zu Warunghul, befand sich ehedem der Sitz einer durch die Schönheit ihrer Erzeugnisse höchst bemerkenswerthen Teppichindustrie. Die ostindische Compagnie führte dem englischen Publicum in der Ausstellung 1851 einige hervorragende Stücke dieser Art vor. Qualität, Gewebe und Dessins kamen bei diesen Teppichen den feinsten persischen und afghanischen Erzeugnissen gleich, während dieselben sich doch durchwegs originell als die Vereinigung des mohamedanischen Geschmackes mit der Kraft der Hindu-Teppiche zeigten.

Das Indien der ostindischen Compagnie behielt zum grössten Theile seine alten Gebräuche und Sitten bei. Die Gemeinde des Dorfes, welches nur selten Europäer besuchten, wurde kaum von der Aussenwelt her beeinflusst. Im Territorium des Nizam stand damals Alles noch wie ehedem, und es muss gewiss befremdend erscheinen, wenn die Teppicherzeugung in Warunghul wenige Jahre, nachdem man die für die Ausstellung 1851 bestimmten Stücke zu Ende gebracht, aufhörte, zu bestehen. Heute ist dieser Platz nur mehr eine Ruine, und die Weber, welche seinen Zusammenbruch überlebten, scheinen keine weiteren Aufträge mehr gefunden zu haben.

In den letztgenannten beiden Centren, Hyderabad und Masulipatam, war zur Zeit der Ausstellung 1851 für uns alle Hoffnung für die Zukunft der indischen Teppichindustrie gelegen. Von dorther, so durfte man erwarten, sollten die besten Schöpfungen dieser Industrie nach Europa gelangen, und dort sollte die unselige Woge des Massenhandels gebrochen werden, welche schliesslich alle Keime der wirklichen Kunst und Industrie wegzuschwemmen drohte. Eitle Hoffnung! Speculation und Gewinnsucht trugen gegen das künstlerische Gefühl den Sieg davon.

In Warunghul wurden für die Ausstellung einige kleinere Teppiche im Ausmasse von 10 bis 12 Fuss Länge und 5 bis 6 Fuss Breite, und zwar in Seide von solcher Feinheit hergestellt, dass auf den Quadratzoll 400 Knüpfungen kamen. Diese Teppiche hatten etwa eine Dicke von 1/4 Zoll, und war der Grund aus Baumwollgarn hergestellt — Gewebe, wie sie bis dahin nirgends zu sehen waren. Auch an Reichthum und Glanz übertrafen sie die Seidenteppiche aus Khorassan in Persien sowie die aus Tanjore. (Siehe Tafel XXXVII, Fig. 48.) Diese letzteren zeigten dadurch einen besonderen Effect, dass man das Haar an den einzelnen Knoten länger liess und so gewisse Farbenwirkungen erzielte, die jenen der vielfarbigen Gefieder gewisser Vögel glichen. Die Warunghul-Teppiche sind dichter und fester geknüpft und weisen unseren europäischen Ansichten nach mehr harmonische Farbenstellungen auf; während der Tanjore-Teppich sich ganz besonders für den Durbar oder jene ceremoniellen Anlässe eignet, bei welchen prächtige Costüme und mit Edelsteinen besetzte Waffen zur Schau getragen werden, scheint uns der Warunghul-Teppich am günstigsten im Palaste oder der Behausung des Europäers verwendet, dort, wo sich etwa noch vergoldete Möbel zeigen, die Farben der Seidenstoffe und Gewänder jedoch in gedämpfterer Weise auftreten.


Ecke eines Warunghul-Seidenteppiches. (Eigenthum des India-Museums.)

Bedauerlicherweise hat die ostindische Compagnie die ganze während ihrer Blüthezeit gesammelte Collection dieser Teppiche veräussert. Das South Kensington-Museum besitzt zwei dieser Stücke, leider nicht die besten, der Rest verschwand.

Das zweite bedeutende Centrum der Teppichindustrie, wie sie noch im Jahre 1851 in Indien bestand, war, wie gesagt, Masulipatam. Auch hier wurde die Schönheit der Dessins und die fehlerlose Qualität des Gewebes völlig anerkannt. Die Muster, in Madras unter der Bezeichnung „Aushem Khancy“, „Mulkichinamas“, „Gulbuda dusta“ bekannt — durchwegs Pflanzendessins — waren persischen Ursprunges, wie denn auch ihre Namen dem Persischen entnommen sind. Auch hier sehen wir, dass die Concurrenz, welche die europäische Nachfrage im Gefolge hatte, den fatalen Wunsch nach massloser Verbilligung des Erzeugnisses wachrief und den Ruin dieser herrlichen Industrie herbeiführte. (Siehe Tafel XXXVII, Fig. 50 und 52.)

Die im Jahre 1851 exponirten Masulipatam-Teppiche hatten durchwegs baumwollenen Grund, der sich für feinere Sorten ganz besonders eignete und den Teppich schmiegsam machte. Die Wollenknüpfung haftete fest an der Baumwollkette, und der zwischen den einzelnen Knotenreihen eingeführte feine Durchschuss gab dieser letzteren die entsprechende Festigkeit.

Die Qualität der Teppiche nahm, sobald sich die europäischen Händler derselben bemächtigt hatten, zusehends ab, schlechteres Textilmateriale und minderwerthige Farbstoffe kamen in Verwendung, während man bei der Arbeit selbst nur den Kostenpunkt im Auge behielt. Hanf, der sich billiger als Baumwolle stellt, wurde für den Grund der Teppiche verwendet, denen man auch schlechtere Kette und Knüpfung gab. Was die letztere anlangt, so beging man hier den grössten Fehler, indem man der Abwechslung halber neue Dessins einführte. In Folge der Verwendung minderwerthiger Farbstoffe verschwand die Zartheit und Verschiedenartigkeit der Töne sowie die Harmonie der Farben, die in erster Linie diesen Teppichen einen guten Ruf verschaffte.

Werfen wir aber noch einen Blick zurück auf die Jahre kurz vor dem Zusammenbruch der Teppichfabrication in Masulipatam und prüfen wir andere Einflüsse, welche eine ungesunde Concurrenz herbeigeführt haben. Aus Ersparnissrücksichten, die wir hier nicht weiter zu untersuchen haben, entschloss sich die indische Regierung, die zu längerer Haft verurtheilten Verbrecher zu verschiedenen Arbeiten heranzuziehen, um so die Lasten dieses Zweiges der Verwaltung zu vermindern. Der Plan, wiewohl vielleicht vom ökonomischen Standpunkte aus zu rechtfertigen, erwies sich dort, wo das Kunstgewerbe in Betracht kam, bald als verderbenbringend. Rasch und mächtig zeigte seine Durchführung die schädlichsten Folgen für die Teppichindustrie. Diese schien den Gefangenhaus-Verwaltungen besonders hervorragende Aussichten zu bieten. Der mechanische Theil der Arbeit konnte ja den Gefangenen leicht beigebracht werden; anders stand es allerdings mit der künstlerischen Seite der Frage, für welche die betreffenden Autoritäten auch nicht das geringste Verständniss zeigten. Man begann also Teppichvorlagen in allen Gefangenhäusern einzuführen und so nach europäischer Art und Weise zu arbeiten. Europäische Farbstoffe kamen in Verwendung, und die mechanische Präcision in der Ausführung wurde als wünschenswerthe Verbesserung hingestellt. Völlig unfähige Arbeiter kamen hiebei in Verwendung, und konnte man die Erzeugnisse, nachdem die Erhaltungskosten der Gefangenen häufig nicht in Betracht gezogen wurden, zu weit billigeren Preisen zum Verkaufe bringen, als jene der professionellen Weber ausserhalb des Gefangenhauses sich stellten.

Ehedem waren, wie wir gesehen, die Beherrscher und Prinzen des Landes diejenigen, in deren Palästen und unter deren Aufsicht die Teppiche in Indien entstanden: heute finden wir die Teppichindustrie nach jenen düsteren Räumen verlegt, in welchen das Verbrechen seine Sühne findet.

Das, was dieser Sturz — die neue Ordnung der Dinge zu Tage förderte, war schlimm genug, und selbst die qualitativ niedrig stehenden Erzeugnisse konnten von den Webern nicht zu jenen Preisen hergestellt werden, welche die ungesunde Concurrenz der Gefangenhäuser verzeichnete.

Der europäische Kaufmann aber, von dem Wunsche beseelt, sich für die durch den Fall des Rupee-Curses herbeigeführten Verluste zu entschädigen, griff gierig nach jedem Artikel, der auch nur für eine kurze Zeit Gewinn sichern konnte. Die Regierung unterstützte diese Bestrebungen in thunlichster Weise, ohne der zahlreichen Proteste zu achten, die von einzelnen Kunstverständigen vorgebracht wurden. Die Erzeugung von Teppichen in den Gefangenhäusern wurde eifrig fortgesetzt, dem künstlerischen Momente aber auf diesem Gebiete zusehends geringere Beachtung zugewendet. Und heute darf man dreist behaupten, dass Indien vom Himalaya bis hinab zum Cap Comorin kein Mittel mehr hat, um auch nur ein Stück jener herrlichen Gewebe zu erzeugen, die ehedem in so künstlerischer Vollendung an zahlreichen Plätzen des Reiches hergestellt wurden.

DIE ALTE TEPPICHFABRICATION IN PARIS.

Die Forschung hat bis heute noch nicht den genauen Zeitpunkt feststellen können, zu welchem die Teppichfabrication in Paris ihren Anfang nahm; sicher ist es gleichwohl, dass die Gilde der Teppichweber unter Philipp II., genannt Philipp-August (1180—1223) bestand, obwohl man weder deren Erzeugnisse, noch die Satzungen dieser Vereinigung kennt. — Kein Teppich aus dieser Zeit hat sich erhalten, kein geschriebenes Document hat sich vorgefunden. Dieser Mangel an documentarischen Beweisstücken dauerte dennoch nicht lange Zeit, da wir nach dem *Livre des Metiers* von Boileau die Statuten dieser Vereinigung unter Louis IX., genannt Saint-Louis, König von Frankreich, 1226—1270 besitzen.

Die Agenden der ersten Magistratur von Paris wurden durch den Prévôt der Kaufleute besorgt; er war der Leiter der Administration des Municipiums, und lag ihm eine weitgehende Jurisdiction ob. Etienne Boileau, dessen Geburtsjahr man nicht kennt, war Prévôt der Kaufleute bis gegen 1271, der angenommenen Zeit seines Todes; er war es, der die Initiative ergriff, um die Statuten und Reglements der Corporationen und Gesellschaften unter dem Titel *Establissement des Mestiers de Paris* zu vereinigen; dieses Schriftstück trägt nunmehr den Namen: „Le Livre des métiers du la ville de Paris.“

In diesem Buche finden wir die Statuten der *Tapiciers.*

Es ist da nur die Rede von den Erzeugern von Fussbodenteppichen, die Wandtapisserien sind nicht erwähnt.

Die Teppicherzeuger sind in zwei völlig geschiedene Corporationen getrennt: die *Tapiciers sarrazinois* und die *Tapiciers nostrez.*

Die Sarrazinois-Teppiche waren, wie ihr Name besagt, Arbeiten im orientalischen Genre, dagegen weiss man nicht, auf welchen Genre von speciellen Erzeugnissen das Wort *nostrez* Bezug hat; es war dies, wie gleichfalls der Name besagt, ein Product einheimischen Genres, in der Knüpfung dem Sarrazinois-Teppich verschieden.

Hier der Text der Statuten der Vereinigung der Erzeuger von Sarrazinois-Teppichen:

Tapiciers sarrazinois.

I. Quiconques veut estre Tapiciers de tapiz sarrazinois, estre le puet, pour qu'i sache le mestier faire et qu'i vueille ouvrer aus us et aus coustumes du mestier, qui tieux sont:

II. Quiconques est Tapiciers, il puet avoir tant d'ouvriers comme il veut, et si ne puet avoir que 1 seul aprentiz, et le prent a tant d'anz et a tant de servise comme il en puet avoir.

III. Quiconques est Tapiciers a Paris, il puet ouvrer quele œvre qu'i voudra, pour que chascune œvre est son droit selon que l'œvre sera.

IV. Nus Tapiciers de Paris ne peut ne ne doit mestre estoupes en œvre que il facent, ce ce n'est au chief du tapiz. Et se il le fet, il sera a v s. de parisis d'amende au Roy, et ert l'euvre arse, et a II solz parisis au [s] mestres qui gardent le mestier, toutes les foiz qu'il en seront repris.

V. Nus qui hueuvre de tapiz nostrez a Paris ne peut ne ne doit ouvrer ne fere ouvrer de son mestier puis le premier coup de vepres qui sera sonnez en la parroise ou il demeure. Et se il le fait, il poiera l'amende telle comme elle est devisée par desus.

VI. Nus Tapiciers de Paris ne peut ouvrer de nuiz ne a jour que commun de ville foire. Et que qui le feroit, il poieroit v s, d'amende au Roy, toutes les foiz qu'il en seroit repris.

VII. Quiconques est Tapiciers a Paris et il achate file de quelque personne que ce soit, il doit de chascunne X livres obole, et li vendierres autant; et de mains de X livres, neant.

VIII. Quiconques est Tapiciers a Paris et [ait] estal es halles de Paris ou ailleurs, il ne doit comporter ne fere comporter parmi la vile de Paris a jour de marchié.

IX. Quiconques est Tapiciers a Paris, il ne doit riens de chose qu'i vende nen achate dedenz la vile de Paris, apartenanz en leur mestier, fort tant seulement le pesage du file dessus dit.

X. Li Tapiciers de Paris puent taindre en leur otieus leur file de lainne, de lin et de chanvre de quelque couleur qu'i voudront, se il fere le sevent et il ont de coi, sanz mesprandre a nului.

XI. Li Tapiciers de Paris se sont asenti que il i ait u preud'oumes qui garderont le mestier desus dit de par le Roy, les quex li prevost de Paris mestra et ostera a sa volanté. Li quiex II preud'oumes doivent jurer sur Sainz, par devant le prevost de Paris, que il le mestier desusdit garderont bien et loiaument, et que il toutes les mesprantures qui fetes i seront feront a savoir au prevost de Paris ou a son commandement, au plus tost que il pouront par reson.

XII. Li dui preud'oume qui gardent le mestier desus dit sont quite du guiet pour la paine que il ont de garder le mestier le Roy.

XIII. Li Tapiciers de Paris doivent le guiet, la taille et les autres redevances que li bourgois de Paris doivent au Roy.

XIV. Li houmes qui o[n]t pasé LX anz, ne cil a qui leur fames gisent [d'enfant, sont quitte] tant comme elles gisent, mès il sont tenuz a fere le savoir a celi qui le guiet garde de par le Roy.

Die Statuten der *Tapiciers nostrez* lauten wie folgt:

Le tiltre des Tapiciers nostrez.

I. Quiconques veut estre Tapicier de tapis nostrez a Paris, estre le puet franchement, pour tant qu'il sache le mestier et œvre aus us et aus coustumes du mestier, qui tel sont:

II. Li Tapicier de tapiz nostrez de Paris pueent avoir tant de vallès come il leur plaira; mès il ne puent avoir que II apprentis, se ce ne sont leur enfans ou les enfans leur fames tant seulement, nés de loiau mariage.

III. Li Tapicier de tapis nostrez ne puet prendre aprantis a mains de IIII ans de service; mès il le puet bien prendre a plus terme et a argent, s'avoir le puet.

IV. Nus Tapicier de tapiz nostrez de Paris ne puet ne ne doit ouvrer de nul file fors que de file de laine, bon et loial, fors es chiés que il puet ouvrer de toute manière de file. Et ce ont establi li preud'omes du mestier pour le commun profist de touz et pour beauté, quar aucun solvient faire fauses œvres de quoi li preud'ome du mestier estoient reprins et l'œvre [blasmée et fausse].

V. Chascune manière de tapis notrez doit estre tout d'un lé, ce est a savoir: petis tapis et tapis de douze livis sont d'une aune de lé, et tapis de seze livis sont de V quartiers, et tapis de XXIIII livis sont d'une aune et demi de lé et de VII quartiers et demi de lé, et de VII quartiers de lé et de II aunes de lé.

VI. Nus du mestier devant dit ne puet ne ne doit conporter ne faire conporter par la ville de Paris tapis pour vendre, se ce n'est au jour du marchié, c'est a savoir au vendredi et au semedi. Et ce ont establi li preud'oume du mestier pour le larrecin que l'en puet faire en leur hostiex du mestier devant dit: que on a fet aucune fois.

VII. Li mestre Tapicier puet taindre le fil de lainne en sa meson pour ouvrer el mestier devant dit.

VIII. Nus ne puet ne ne doit de dehors Paris aporter à Paris vendre chose apartenant au mestier devant dit, qui ne soit bone et loial.

Kann man aus dem Vergleiche dieser beiden Texte nichts Positives die Fabrication betreffend entnehmen, so scheint es doch, dass die *Tapiciers sarrazinois* sich einer begünstigteren Stellung erfreuten als die *Tapiciers nostrez,* woraus sich schliessen lässt, dass ihre Arbeit eine höher stehende Qualität zeigte. Uebrigens heben sie selber diese Ueberlegenheit auch hervor, indem sie versichern, dass „*leur mestier n'apartient qu'aus yglises et aus gentilshommes et aus hauz homes comme au Roy et à comtes*“.

Die beiden Corporationen blieben von einander geschieden; erst im Jahre 1568 finden wir sie vereint, und nichts lässt darauf schliessen, dass diese Vereinigung vorher stattgefunden hätte.

Es scheint nicht, dass die Teppichfabrication in Paris zu besonderer Blüthe gelangt sei, denn König Heinrich IV. nahm mit grosser Befriedigung das Gesuch eines sichern Jehan Fortier entgegen, welcher behauptete, die Mittel und Wege zu kennen, durch die diese Industrie zu regeneriren wäre; über königlichen Auftrag wurde dieses Elaborat der „Commission consultative sur le fait du commerce général et de l'establissement des Manufactures dans le Royaume“ zur Prüfung übersendet. Im Jahre 1604 machte diese Commission ihren Bericht. Dessen Text lautet wie folgt:

> Sur la proposition faite par Jehan Fortier aux commissaires dépputez par le roy sur le faict du commerce pour establir en ceste ville de Paris et aultres de ce royaume la manufacture des Tapis de Turquie querins[1]) persiens et aultres de nouvelle invention embelliz de diverses figures d'animaux et personnaiges jusques icy incognues sur laquelle, advant que passer oultre audict establissement auroit, par lesdicts commissaires esté ordonné qu'il ferait des espreuves de son art et expérience : veu lesdites espreuves et patrons par lui faits desdits tapiz tant de la façon ordinaire qu'aultres de la nouvelle invention, presentez à Sa Majesté qui les a eus agréables... Lesdicts commissaires (ayant esgard à l'utilité que la France pourra recevoir de cette industrie tant en l'espargne des deniers qui se transportent aux païs estrangers pour l'achapt des tapis de ces sortes et espèces que pour l'occupation du peuple qui pourra y estre employé) sont d'advis sous le bon plaisir de Sa Majesté et de Messieurs de son Conseil, qu'il est expédient d'admettre et retenir ledict Fortier pour establir en ceste ville de Paris ladicte manufacture des tapis de Turquie querins et persiens, ensemble des autres de nouvelle invention et jusques à présent incognue aux peuples et ouvriers du Levant; afin de les pouvoir rendre à leurs perfections par l'apprest nécessaires des estoffes,[2]) lui permettre de faire teindre, filler et tondre et laines et soyes, en la façon et selon qu'il jugera être requis pour employer èsdictes manufactures.
>
> Pour favoriser son industrie et lui donner moyen d'en faire establissement. Sa Majesté sera supplié luy donner la somme de trois nul livres, ou telle autre somme qui lui plaira, pour achepter les matières, faire faire et dresser les mestiers nécessaires et le faire pourvoir de logis propres et commodes pour ladicte manufacture gratuitement pour le terme de six ans où jusques à ce qu'il plaise à Sa Majesté le loger avec les ouvriers des plus esquises manufactures, au lieu qu'elle leur a destiné au nombre desquels elle ordonnera si lui plaist qu'il soit dès à présent reçeu sous le nom et qualité de tapissier ordinaire de Sa Majesté en tapiz de Turquie et façon du Levant dont luy seront octroyés lettres portantes permission, en ladite qualité, de pouvoir faire et façonner les diz tapiz, sans qu'il soit permis aux maitres tapissiers de ceste ville, ni aultres, ou ouvriers de quelque estat ou condition qu'ils soyent, le rechercher, troubler ni visites ses ouvrages ou appretz de ses estoffes, sous couleur qu'ils pourroit trouver quelque chose qui despendroit de leurs arts et mestiers : le tout à charge que pour la conservation de ladite industrie en ce royaume le dit Fortier sera tenu de prendre des apprentiz françoys non estrangers jusques à tel nombre et pour tel prix qui sera estimé raisonnable par lesdits commissaires, ou aultres qu'il plaira à Sa Majesté lesquels il sera tenu rendre, dans trois ans du jour qu'ils luy auront esté baillez, suffisans et capables de travailler en son art, dresser mestiers pour en tenir boutique en ceste ville ou ailleurs, selon ses offres, ce qu'ils ne pourront faire néant moins, quelque industrie qu'ils puissent, avoir acquise dans les deux ans prochains d'après leur apprentissage sous le consentement dudit Fortier, ainsi seront tenus si bon lui semble, le servir pendant lesdits deux ans comme compagnons, à prix et conditions raisonnables, avant de pouvoir estre maîtres outenir boutique, ce qu'ils pourront faire lesdicts deux ans expirés; et pour conserver ladicte nouvelle manufacture en sa bonté et loyauté qu'elle ne puisse estre exposée en vente, à peyne de confiscation sans avoir premièrement esté visitée par ledict Fortier et scellée du sceau qui pour c'est effect luy sera baillé jusques à ce que par Sa Majesté ait esté plus amplement pourveu au reglement de ladite manufacture de l'invention et establissement de laquelle, afin que la France reçoive quelque évidente utilité, sera ledict Fortier tenu faire priz raisonnable de sa façon sans qu'il ne les puisse vendre davantage que ceulx qui viennent des païs estrangers, se vendent à l'entrée du Royaume en icelle beauté et bonté. Et si, dans les six ans; il advenoit que ledict Fortier vint à déceder en ce cas sa veufve et ses enfants continuant ladicte manufacture joyron du bénéfice du privilège tout ainsi que si ledict Fortier était vivant.

Fortier verwerthete nicht die ihm gewordene Ermächtigung. Ein anderer Erfinder dagegen, Pierre Dupont, wusste aus den wohlwollenden Gesinnungen des Königs Nutzen zu ziehen. Im Jahre 1605 wies Heinrich IV. diesem ein Atelier im Palais du Louvre an; daher datirt der Ursprung der Manufactur, die den Namen Savonnerie annahm, und zwar weil um das Jahr 1621 Lourdet, ein ehemaliger Schüler Duponts, autorisirt wurde, sich in einem Faubourg von Paris im Hospice de la Savonnerie zu etabliren, welches im Jahre 1615 von Maria von Medicis zum Zweck der Unterhaltung und des Unterrichtes von armen Kindern aus den Spitälern errichtet wurde.

Das Etablissement de la Savonnerie hatte kein ausschliessliches Privilegium für die Fabrication.

Die königliche Fabrik führte Möbelstoffe mit Goldgrund und in Seide in persischem Genre aus; man kennt dieselben nur aus den Inventarien. Sie erzeugte jedoch auch, zweifelsohne in nur geringer Anzahl, Panneaux mit Figuren. Das Musée de Gobelins hat sich im Jahre 1881 in den Besitz einer solchen Arbeit gesetzt. Dieselbe stellt König Ludwig XIII. im alterthümlichen Gewande, die Königin Anna von Oesterreich, den königlichen Prinzen, nachherigen Ludwig XIV., und seinen Bruder, den Herzog von Orleans, dar. Das Motiv ist mit einer allegorischen Darstellung gekrönt und von zwei Säulen eingeschlossen, die das Datum 1643 tragen.

Es sind dies jedoch nur seltene Ausnahmen. Die Arbeiten der Savonnerie waren dem Wesen nach Fussteppiche und Ueberzüge für Möbel. Die Knüpfung war damals wie auch heute noch die des saracenischen Teppichs, eine Reihe von fortlaufenden Knoten, durch die Bewegung der Schütze um den Kettenfaden hergestellt und mit der Scheere zerschnitten.

Seit 1825 ist die Savonnerie mit der Manufacture des Gobelins vereint.

Gerspach,

Administrateur de la Manufacture Nationale des Gobelins.

---

[1]) du Caïre.

[2]) Das Wort estoffes bedeutet die zur Fabrication benöthigten Rohstoffe; in der Gobelins-Fabrik verstand man bis zum XIX. Jahrhundert darunter die Wolle, die Seide für den Schuss und die Kettenfäden.

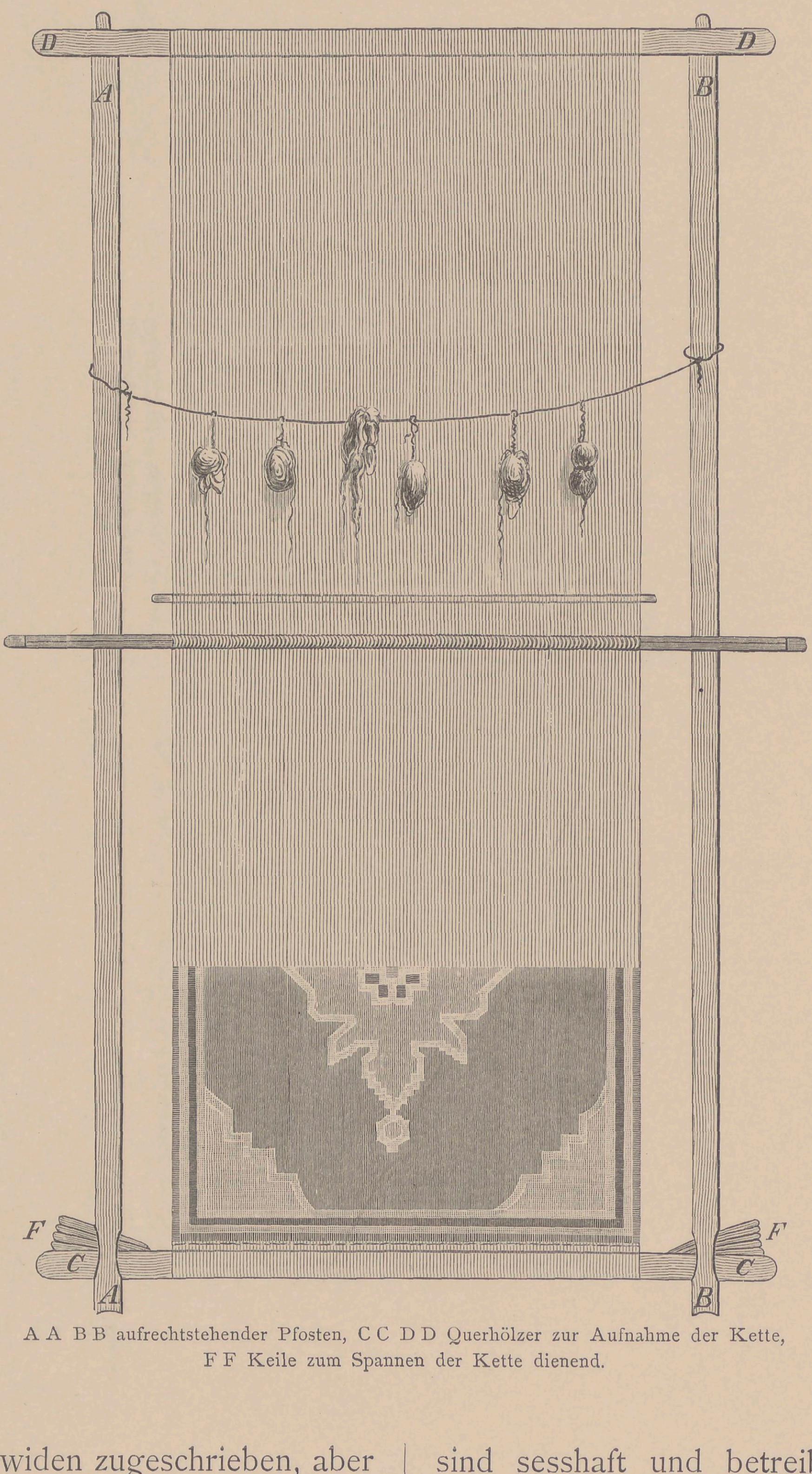
DIE PERSISCHE TEPPICH-INDUSTRIE

DER GEGENWART.

VON

SIDNEY T. A. CHURCHILL. M. R. A. S.

Es kann kaum Wunder nehmen, dass ein Land, welches, so zahlreichen politischen Umwälzungen unterworfen, von Generation zu Generation, von Jahrhundert zu Jahrhundert den Schauplatz heftiger Kämpfe abgegeben hat, damit Hand in Hand gehende Schwankungen in der Geschichte seiner Kunst und seines Gewerbes aufweist.



A A B B aufrechtstehender Pfosten, C C D D Querhölzer zur Aufnahme der Kette, F F Keile zum Spannen der Kette dienend.

Die der heutigen zunächst stehende Periode, in der die persische Kunst eine Stufe ihrer höchsten Entfaltung erreicht hat, war die unter der Sefewiden-Dynastie. Diese politische Periode, mit Schah Ismail dem Ersten im Jahre 905 d. H. beginnend und mit dem Falle Schah Husains im Jahre 1135 d. H.[1]) endend, ist eine derjenigen, aus denen wir über jeden Zweifel erhabenes Beweismateriale haben: signirte und datirte Stücke, ausserdem aber die Aufzeichnungen von Reisenden, die uns eine Beschreibung des Zustandes geben, in dem sie das Land antrafen, — nicht etwa mit der Absicht, als Vertheidiger gegen diejenigen aufzutreten, die dasselbe als im Verfalle begriffen hinstellten, sondern einzig von dem Wunsche beseelt, ihren Landsleuten ein Bild dessen zu geben, was damals in Persien zu sehen und wahrzunehmen war.[2]) Nicht selten werden noch vorhandene Stücke der persischen Kunst älteren Perioden als der der Sefewiden zugeschrieben, aber in den allerwenigsten Fällen ist man in der Lage, diese Behauptung auf eine wirkliche Autorität zu stützen. Ueber den Stand der Teppichindustrie unter den Sefewiden haben wir völlig verlässliche Zeugnisse. Der Altar zu Kum und jener zu Meschhed besitzen gute Stücke aus dieser Periode. Ueber den Gräbern der Sefewiden-Schahs zu Kum finden sich noch Seidenteppiche, Kunstwerke von hoher Bedeutung.

Auf den Fall der Sefewiden folgte eine Zeit politischer Erschütterung; die Grenzen des Landes blieben unbestimmt, Kunst und Gewerbe zeigten völligen Stillstand.

Diese Periode endete mit der Festigung der Dynastie der Kadscharen in Persien. Unter ihnen hat die politische Geographie des Reiches ganz wesentliche Veränderungen erfahren. Diese haben auch die Grenzen der Kunst und des Gewerbes verschoben, und liegen dieselben in weit engeren Linien als zur Zeit der Sefewiden. Der Kaukasus und Schirwan hatten am Beginn dieses Jahrhunderts ihre Zugehörigkeit zu Persien abgeworfen, Beludschistan und Herat sind unabhängig geworden, und die grossen von Turkomanen bewohnten Ebenen haben das persische Joch abgeschüttelt.

Trotz dieser grossen Umwälzungen und des Verlustes mächtiger Ländergebiete, in denen die Teppichindustrie blühte, besitzt Persien heute noch eine zahlreiche, über das ganze Land vertheilte Teppichweberbevölkerung.

Sie gehört zwei Gruppen an: einer nomadisirenden und einer sesshaften. Die Afschars von Kerman, die Turkomanen der Aschkabad- und Budschnurd-Districte, die Kaschkai von Fars, die Araber von Fars und Irak, die Schahsewen von Khamse und andere Stämme weben in ihren Sommer- und in ihren Winterlagern Teppiche. Die Weber von Meschhed, Irak, Kirman, Gehrus, Gain, Kurdistan u. s. w. sind sesshaft und betreiben in ihren Dörfern die Teppicherzeugung. Die sesshaften Weber errichten verticale Stühle in ihren Häusern während des Winters, im Hofe während der Sommerszeit. Die Nomaden bedienen sich in der Regel horizontaler Stühle.

---

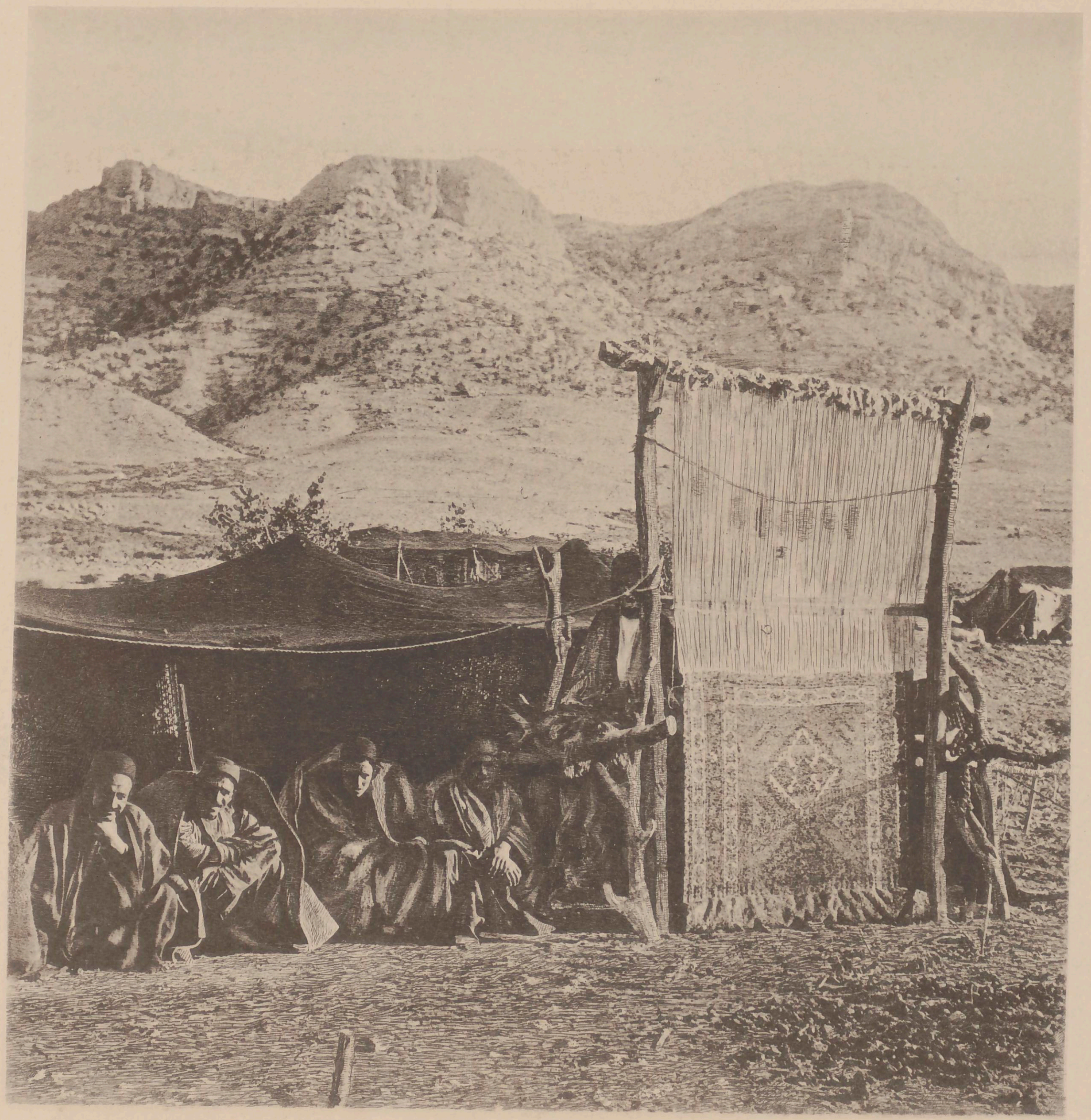
[1]) 905 d. H. = A. D. 1135 d. H. = A. D. 12. October 1722 bis 30. September 1723.

[2]) Siehe Sir John Malcolm, 8. August 1499 bis 27. Juli 1500. — »History of Persia«, 2 Vol., London 1815, Vol. I., pag. 499 u. 642.

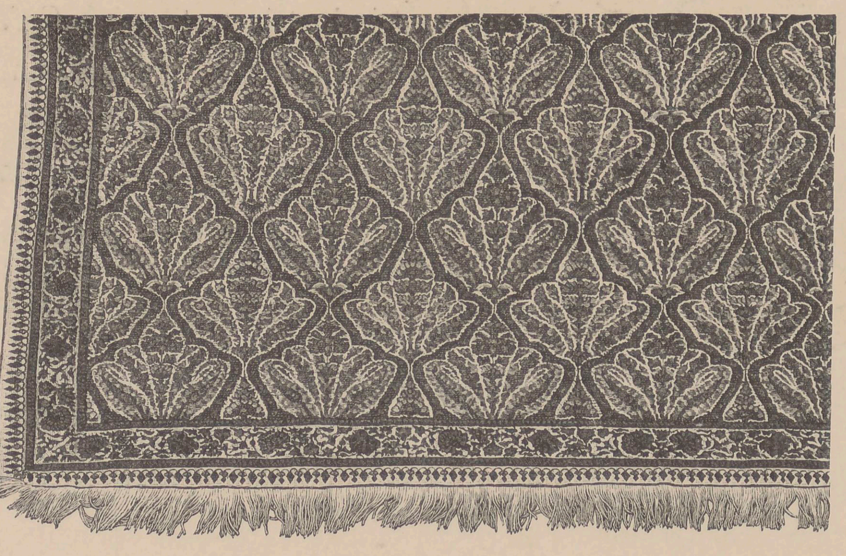
Der persische Webestuhl, aus rohen Balken gezimmert, besteht aus zwei aufrechtstehenden Pfosten, die unten im Fussboden, oben in einem der Deckenbalken eingelassen sind. Zwei wagrechte Bäume tragen die Kette. Gegenüber jedem der aufrechtstehenden Pfosten wird eine Leiter aufgestellt, über deren Sprossen man Balken legt, die die Sitze für die Weber abgeben und je nach Maassgabe des vorschreitenden Werkes erhöht werden können. Bei grossen Teppichen nimmt man, wenn das Stück bereits bis gegen die Decke hin fertig gewoben ist, den Teppich herab und befestigt ihn in einiger Entfernung vom Ende des gegewobenen Theiles am Fussboden oder Deckenbaum; die Kette wird dann wieder auf den einen oder anderen Streckbaum gebracht und weiter gearbeitet. In Dschoscheghan, welches sich dereinst seiner prächtigen Teppiche wegen grosser Berühmtheit erfreute, wird der untere Kettenbaum von einer Rolle gebildet, auf die man den fertigen Theil des Teppichs aufrollt, während man denselben auch durch eine Stoffdecke schützt. An Werkzeugen bedarf die persische Weberin eines gewöhnlichen Messers, einer Scheere und eines Kammes.

Das Weben wird in Persien zum grösseren Theile den Frauen überlassen. Der Stuhl ist Eigenthum des Mannes, die Arbeiterinnen sind seine Frauen, Töchter oder bezahlte Kräfte; das Letztere indess nur selten, da jeder guten Weberin ein Gatte gesichert ist. Auch ist es vortheilhafter für den Webstuhlbesitzer, seine Weberin zu heiraten, als eine tüchtige Arbeiterin im Dienste zu haben, die sich jeden Augenblick bestimmt sehen kann, ihn zu verlassen.

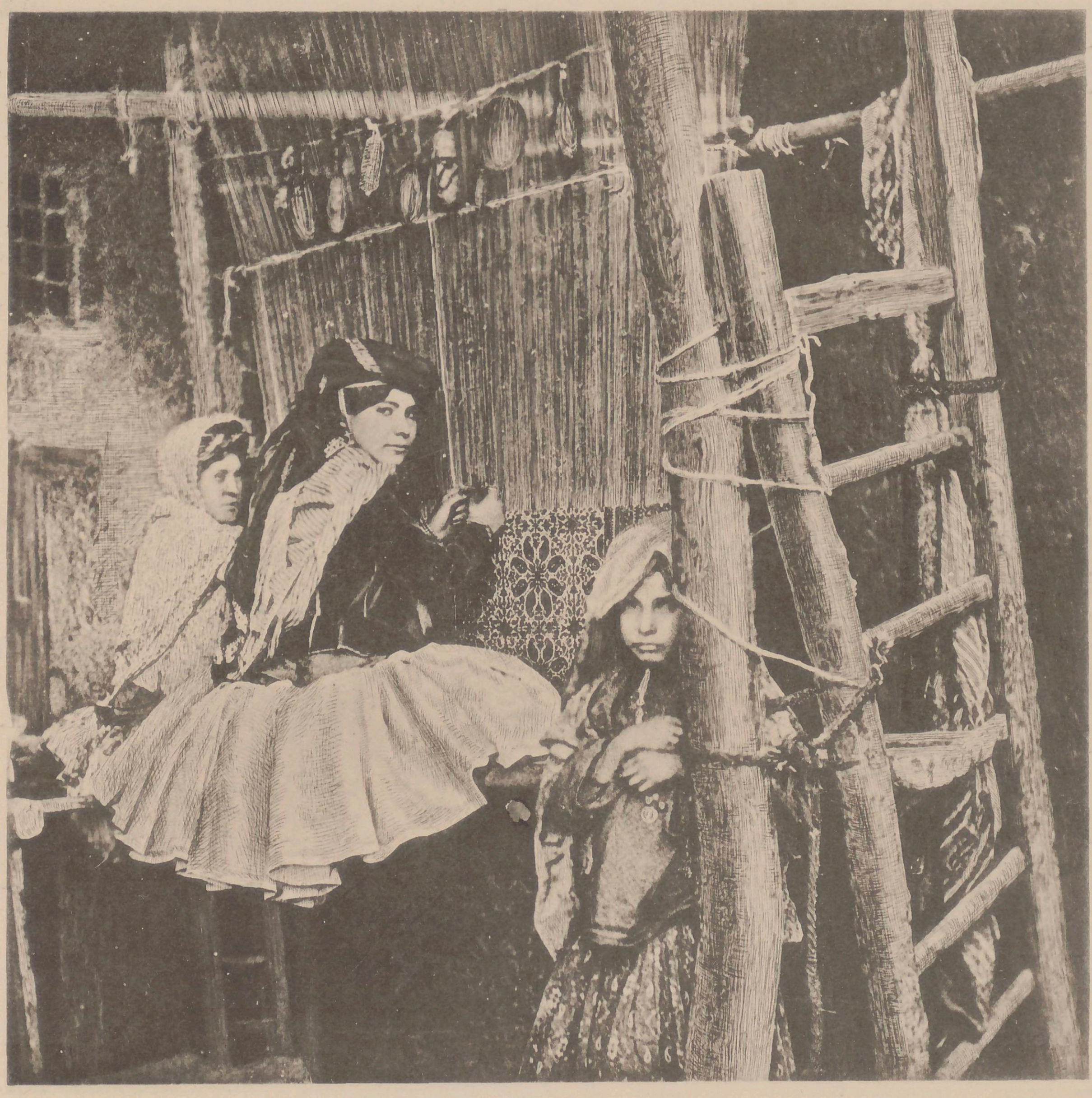
Bei den Turkomanen kostet ein Mädchen ihrem Gemahl bei der ersten Heirat 100 Tomans.[1] Wenn der erste Mann stirbt oder getödtet wird, so hat ein weiterer Freier 200 Tomans für sie zu bezahlen, ein Dritter 300 und jeder Folgende bis zum Zehnten um 100 Tomans mehr. Der Preis wird dem Vater der Braut bezahlt; ist ein solcher nicht mehr am Leben, so dem Bruder, eventuell dem Onkel oder dessen Sohn, oder einem anderen dem Vater nächststehenden Verwandten. Die Steigerung des Preises findet in der vermeintlichen Zunahme an Erfahrungen der Frau im Hauswesen und in der Kunst des Webens ihre Begründung.



Aufrechtstehender Luristaner-Teppichstuhl.[2]



Kirmaner Dessin.



Kurdischer Teppichstuhl.

Unter den Turkomanenstämmen ist es der der Teke, dessen Frauen sich des grössten Rufes als gute Weberinnen erfreuen, wiewohl das Gewebe der Koklan und Yomuten fast auf derselben Stufe steht. In der letzten Zeit haben die Turkomanen-Frauen angefangen, russisches Garn für die Kette zu benützen.

Auch die Frauen des Sarikstammes, der Merv bewohnt, weben schöne Teppiche. Die reicheren Familien dieses Stammes nehmen häufig ärmere Weberinnen in ihren Dienst. Gegenwärtig zahlt man einer solchen Helferin $^1/_2$ Kran[1] per Tag. Die von den Sariks verwendete Wolle wird zuerst in Alaun und Wasser geweicht und dann mit den aus Bokhara importirten Farben gefärbt. Die verwendete Seide wird in gefärbtem Zustande in Bokhara gekauft.

In der Stadt Kirman sind die Weber Männer und Knaben. An jedem Stuhle sitzt ein sogenannter Khalifeh unter den Webern, der die Knüpfungen laut ausruft und deren Farben nennt, so etwa: „Ein Roth!" „Drei Blau!" „Zwei Weiss!" Die gewöhnlichen persischen Dessins sind sehr einfach und bestehen in einem ziemlich einförmigen, sich stets wiederholenden Ornament. Die nebenstehende Figur zeigt das jüngst in die Mode gekommene, ein Palmblatt-Arrangement darstellende Kirmaner Dessin.

Auch in der Stadt Meschhed, die wegen der guten Qualität ihrer grossen Teppiche bekannt ist, sind Männer und Knaben in der Teppichweberei beschäftigt.

In der ganzen Provinz Khorasan werden Teppiche von den verschiedensten Qualitäten, Farben und Zeichnungen gearbeitet. Die Teppiche von Pandschdeh und Herat, welche beiden Gebiete ehedem in politische Abhängigkeit zu Khorasan standen und darum hier genannt werden, sind, was Zeichnung und Farbe anlangt, sehr untergeordnet, zeigen aber dicken Sammt.

Auch Sistan und Beludschistan erzeugen Teppiche. Die der ersteren Provinz sind in der Qualität gut, doch sind deren Farben häufig schlecht. Die grossen Teppiche, die in den östlichen Provinzen von Persien erzeugt werden, zeigen alle eine grosse Aehnlichkeit untereinander.

Jezd erzeugt glatte Baumwollteppiche, die gewöhnlich für Moscheezwecke dienen.

Die Provinz Fars liefert die besten Sorten von Teppichen. Die Wolle, die für dieselben verwendet wird, ist die weichste und bestgefärbte. Die Zeichnungen wechseln alle Jahre oder doch jedes zweite Jahr, und werden diese stets von den Nomadenfrauen, die die Teppiche weben, entworfen. Die Nomaden von Fars verfertigen auch die theils in Wolle, theils in Wolle und Seide gearbeiteten Satteltaschen, welche meist über Egypten nach Europa gelangen.

---

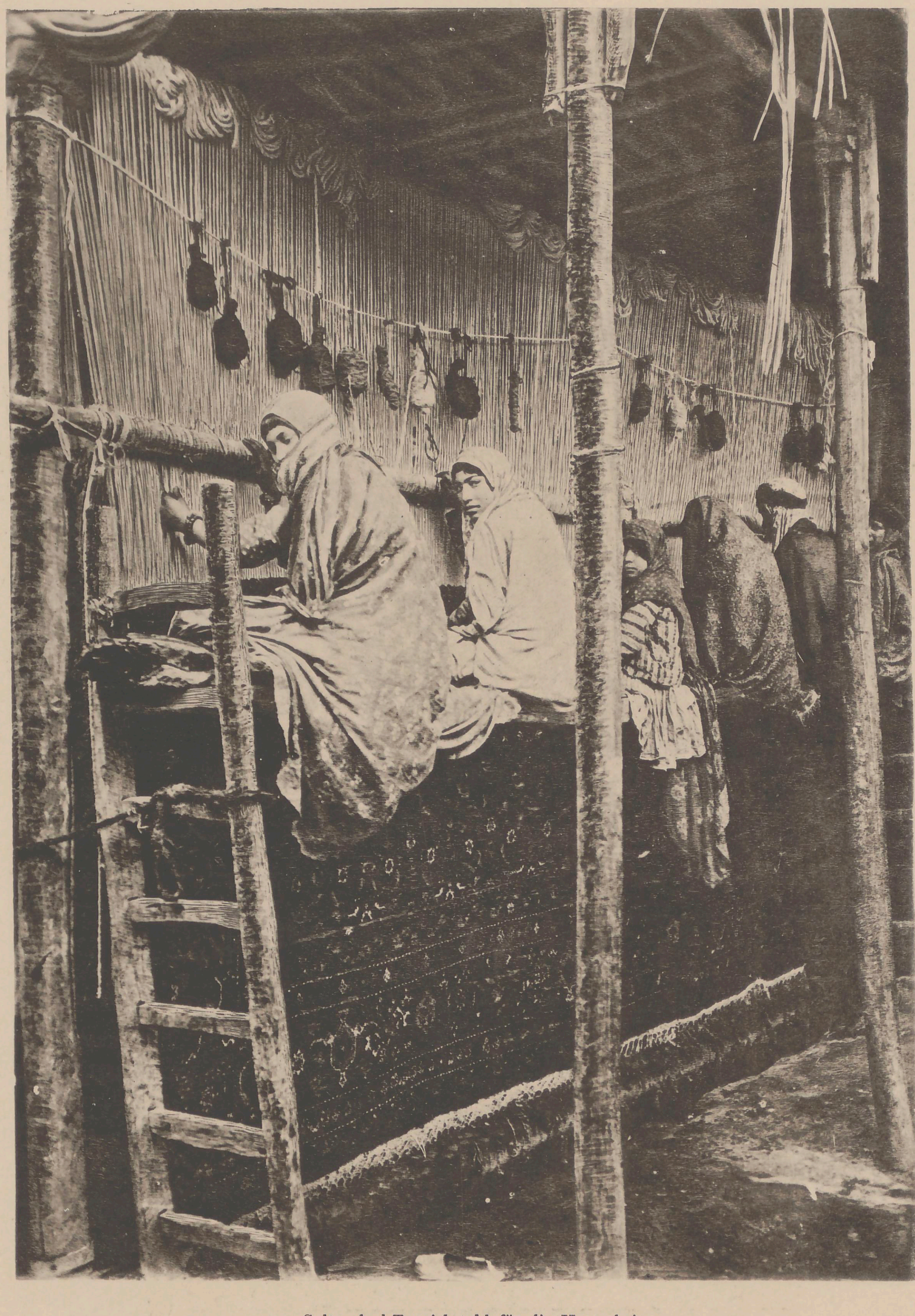
[1] 1 Toman = circa 3 fl. 20—50 kr. So oft von Toman die Rede ist, sind 10 Kran Silber und nicht ein Gold-Toman, der manchesmal um 50% mehr werth ist, zu verstehen.

[2] Die sämmtlichen Abbildungen sind nach den an Ort und Stelle gemachten Originalaufnahmen des Verfassers ausgeführt.

Luristan erzeugt grobe Teppiche in brutalen Farben von geringem Werthe. Männer und Frauen weben dort. Als eine Eigenthümlichkeit der Luristaner Weber muss hervorgehoben werden, dass dieselben auch auf ihren Wanderungen den aufrechtstehenden Stuhl, wie ihn die vorstehende Figur darstellt, benützen. Der „Gilim“ oder glattgewobene Teppich von Luristan ist von guter Qualität.

Im Feraidandistricte, der unter der Gerichtsbarkeit der Provinz Isfahan steht, werden Teppiche in der Art der Ferahanteppiche und diese imitirend erzeugt.

Die besten Teppiche Persiens entstammen der Provinz Kurdistan. Die Wolle dieser Gewebe ist, wenn dieselben neu sind, hart, doch verschwindet diese Eigenschaft mit der Zeit, und der Teppich wird sehr weich. Man erzeugt dort grosse Teppiche, die ganz ungewöhnlich dichten Sammt haben, doch sind diese zu schwer für den Transport nach Europa. In letzter Zeit hat man in Kurdistan Teppiche mit seidener Kette und solche ganz aus Seide gewoben. Auch erzeugt man dort Gebetteppiche aus „Kurk“, welches aus den feinen Winterkämmlingen des Schafes und jener weichen, kurzen Wolle besteht, die dem Körper des Thieres zunächst liegt. Aus „Kurk“ gewobene Teppiche sind weicher als jene von Seide und weit seltener.

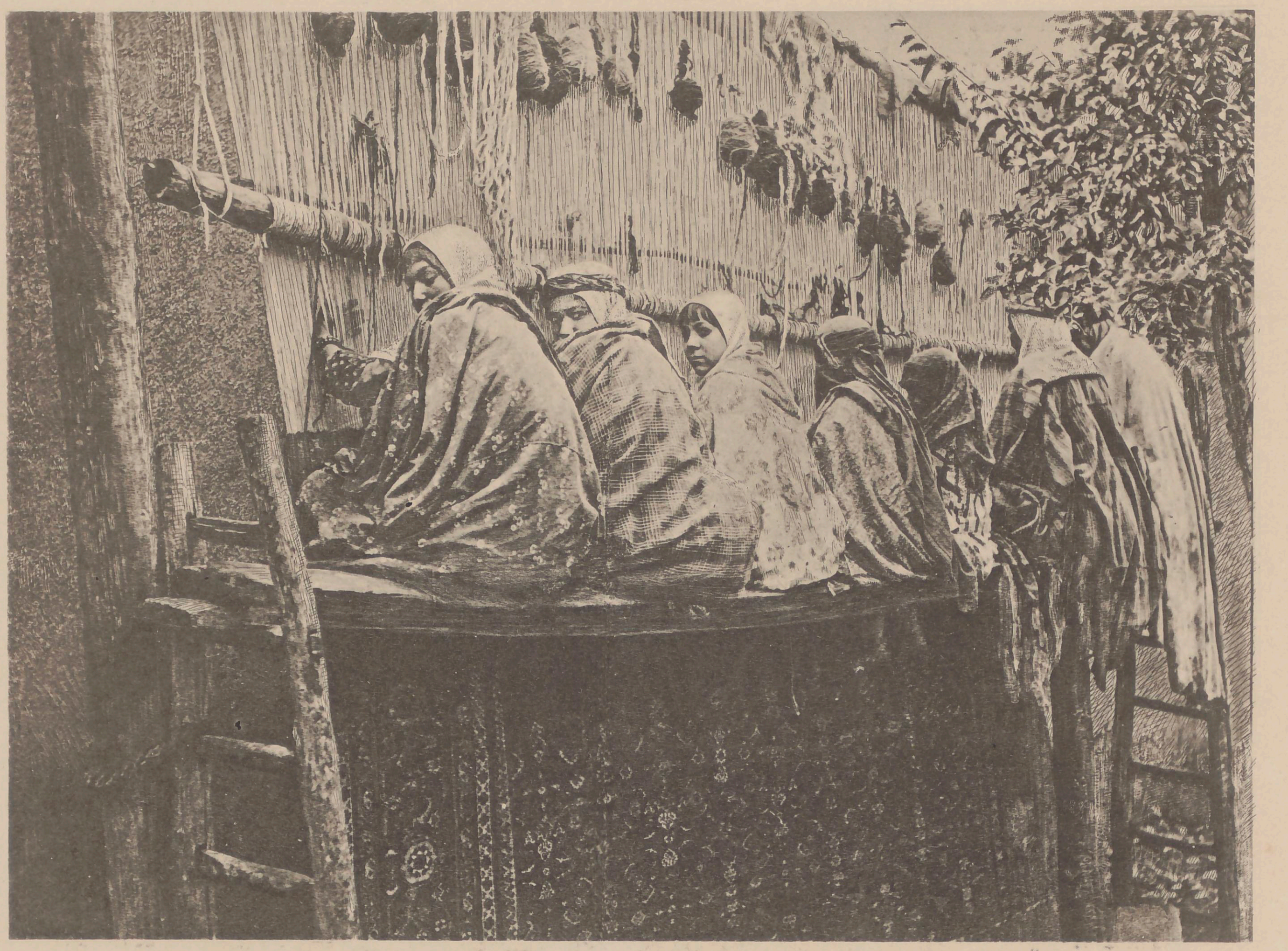


Sultanabad-Teppichstuhl für die Hausarbeit.

Der District Gehrus, welcher in Bezug auf Zeichnungen und Farben in den letzten Jahren grosse Fortschritte gemacht hat, liefert gute Teppiche.

In Azerbejdschan werden Kameelhaarteppiche gewoben, in Khamse die gewöhnlichen Qualitäten von Wollteppichen.

Die Provinz Irak erzeugt weitaus die grössten Mengen der nach den europäischen Märkten gebrachten Teppiche. Etwa 150 Dörfer dieser Provinz beschäftigen sich mit dieser Industrie, und zählen dieselben gegen 5000 Stühle. An jedem derselben arbeiten im Durchschnitt vier Frauen; am Ende des Stuhles haben die geübten erwachsenen Arbeiterinnen ihren Platz, zwischen ihnen die jugendlichen Gehilfinnen. Dort, wo sieben oder acht Arbeiter an einem grossen Teppich beschäftigt sind, sitzt auch in der Mitte eine erfahrene Knüpferin. Mitunter sieht man auch Männer am Stuhle beschäftigt. Die Kette sowie der Eintrag der Iraker Teppiche sind gewöhnlich von Baumwolle, während die Knüpfung in Wolle ausgeführt wird. Die letztere wird erst im Faden gefärbt.



Sultanabad-Teppichstuhl für die Arbeit im Freien.

Zur Winterszeit werden in den Räumen, in welchen Teppiche gewoben werden, alle Oeffnungen, durch die die Luft eintreten kann, sorgfältig geschlossen und die Fenster mit weissem, in Oel getränktem Papier verklebt. Auf der Bank, auf welcher die Arbeiterinnen sitzen, wird ein Kohlenbecken aufgestellt, das den geschäftigen Händen Wärme gibt, während die Besprechung der Ereignisse des Dorfes die Arbeit würzt.

Man unterscheidet unter den persischen Teppichen solche, die, „Maudschüdi“ genannt, von den Webern nach deren eigenem Dessin in der Erwartung hergestellt werden, sie, nachdem sie fertig, bestmöglichst zu verkaufen; weiters aber die sogenannte Specialclasse, das sind bestellte Teppiche, „Fermäjischi“ genannt. Das Dessin wird in Irak „Vagireh's“, in Kirman und anderen Orten „Nagsche“ genannt. Dasselbe wird auf das bekannte mit quadratischen Feldern besäete Dessinpapier gezeichnet und gemalt; jedes Quadrat stellt einen Knoten dar. (Siehe Abbildung Seite XXII.) Bei Seidenteppichen, welche grosse Sorgfalt in der Farbengebung erfordern, werden die Seidenfäden der betreffenden Farbennuancen auf die Zeichnung genäht, so dass der Weber keinen Irrthum in der Zusammenstellung der Farben begehen kann. Die Zeichnung wird dann auf steifen Calico geleimt und in handliche kleine Streifen geschnitten, die einzeln von den Webern benützt werden.

Die Zeichnungen der grossen Teppiche werden in anderer Weise behandelt. Man hat nämlich für diese eigene Weber, die die Muster im Gewebe ausführen, und diese Gewebestücke — es sind dies die frühererwähnten „Vagireh's“ — werden dann den eigentlichen Teppichwebern nebst einer Copie des Lohncontractes ausgefolgt. Der Vortheil dieser Art der Dessins ist der, dass sie von den Arbeitern leichter verstanden werden und nicht so bald zu Grunde gehen. Bordüren, Eck- und Mittelstücke werden in separaten Theilen gewoben.

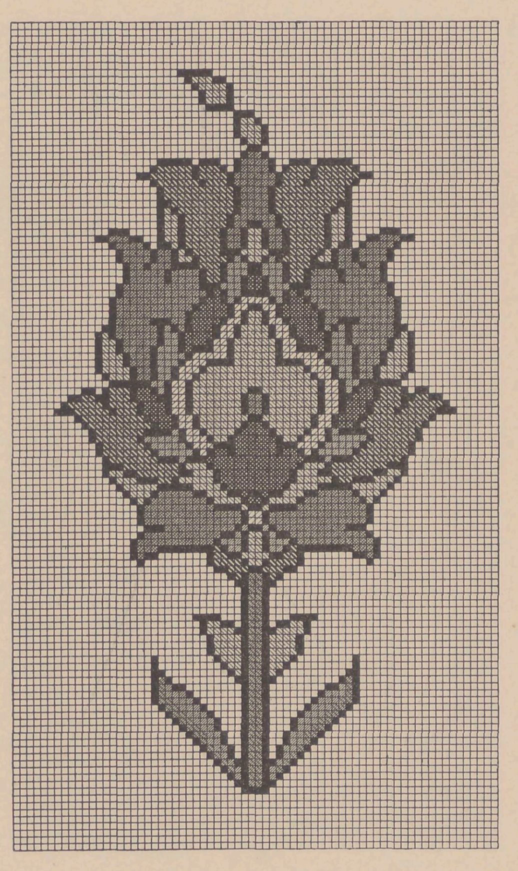
Die europäischen Kaufleute unterhalten einen Stab von Musterzeichnern. Ausser den von diesen hergestellten Mustern werden auch solche, welche registrirtes Eigenthum der Teppichhändler in England, Frankreich, Deutschland und Amerika sind, gewoben.

An diese Bemerkungen über das Dessin in der Teppichweberei mögen sich die nachstehenden über die Färberei reihen.

Das Wasser, in welchem die Wolle gewaschen und gekocht wird, scheint in manchen Theilen Persiens einen nicht controlirbaren Einfluss auf den Ton der Farbe zu nehmen. Dasselbe gilt von der Gepflogenheit, die in der Teppicherzeugung verwendeten Wollfäden zum Trocknen der Sonne auszusetzen.

Was die Farben selbst anlangt, die in der Teppichindustrie Persiens Verwendung finden, so sind verlässliche Angaben darüber nur schwer zu erlangen, und beobachten Eingeborne und Europäer in dieser Richtung dasselbe Stillschweigen, beide in gleich ängstlicher Weise ihre Kenntnisse und Fertigkeiten hütend.

Von den unter europäischer Ueberwachung auf wissenschaftlicher Basis hergestellten Farben abgesehen, ist man in der Regel in Persien nicht in der Lage, wenn eine gewisse Farbenquantität zu Ende gegangen ist, genau dieselbe Farbe wieder zu treffen, und muss sich in den meisten Fällen mit einem Ton begnügen, der dem der aufgearbeiteten Farbe möglichst nahe kommt.


Teppichmuster auf Dessinpapier.

In der Provinz Irak wird die Wolle zumeist in der Stadt Sultanabad gefärbt; ein Theil der Wolle allerdings auch durch Färber in den herumliegenden Dörfern, doch gilt dies nur von wenigen Farben, so etwa Indigoroth, Gelb, Schwarz etc., während das Färben in gewöhnlichen Farben stets in der Stadt erfolgt. Die Färber von Sultanabad haben unter allen ihren persischen Berufsgenossen die reichste Farbenscala, und zwar dies vor Allem in Folge der Bedürfnisse, welche die europäischen Kaufleute in dieser Richtung zeigen.

In Irak bringt man für die Herstellung von Farben die nachstehenden Stoffe in Verwendung:

Für Hell- oder Meergrün nimmt man: 1. Kupfervitriol, welches eine nicht haltbare Farbe gibt; 2. Kupferfeilspäne, mit saurer Milch, Essig oder saurem Traubensaft behandelt, was eine haltbare Farbe gibt, endlich 3. den Absud von gewissen europäischen grün gefärbten Stoffen.

Braun wird mit Eichenrinde und Taft hergestellt.[1]

Crêmeweiss erhält man aus Granatäpfelschalen ohne Alaunzusatz.

Citronengelb[2] wird mit Isperak und Zerdtschube hergestellt. Die Wolle wird zuerst in Wasser mit etwas Kalk gemischt, geweicht, sodann gewaschen und zwei- oder dreimal in einer Lösung von Isperak und Zerdtschube gekocht.

Ein anderes Gelb wird auch mitunter aus Weinblättern dargestellt.

Um weisse Wolle zu erhalten, wäscht man sie in Wasser mit Kalkzusatz.

Die rothe (Gulnar-) Färbung wird durch eine Lösung von Alaun in Wasser gegeben, der man sauren Traubensaft und Krapproth zusetzt. Die Wolle wird nach der Färbung an der Sonne getrocknet.

Die rothe Farbe von Kirman wird durch die Verwendung von Germez Daneh,[3] Cochenille, Farbholz und Farbenlack, aus Indien importirt, hergestellt.

Ein violetter Ton wird erhalten, indem man dem Wasser eine kleine Quantität Milch zusetzt und Krapproth und sauren Traubensaft beimengt und die Wolle nach der Farbengebung mit Wasser, welches mit Kalk versetzt ist, wäscht.

Zur Herstellung des tiefen Blaues wird die Wolle zuerst mit Krapproth gefärbt und dann der Einwirkung einer Indigolösung ausgesetzt. Das Indigofärben in Persien wird in höchst geheimnissvoller Weise behandelt, und gibt keiner der persischen Färber genaue Daten über diesen Process an.

Schwarz erzeugt man aus Eisenfeilspänen, welche man, mit Granatäpfelschalen gemischt, mit Essig behandelt.

Materialien, welche man weiters in der Wollenfärberei in Kirman verwendet, sind nachstehende: Nil[4] (Indigo), Isperak (für gelb), Runâs[5] (Krapp), Zadsch sefid[6] (Alaun), Zadsch sijâh[7] (Eisensulphat), Ahek (Kalk, alle zum Färben bestimmte Wolle wird zwei Tage hindurch in Kalkwasser liegen gelassen), Uschnân Kaliab[8] (gewöhnliche Soda), Teezab (eine Zusammensetzung von Salpeter, Eisensulphat und Alaun zu gleichen Theilen; es wird dieser Substanz zum Schwarzfärben etwas reines Zinn zugesetzt).

Eine rothe Nuance wird mittelst einer Mischung von gequetschten unreifen grünen Trauben und Cochenille erhalten; dieselbe wird Laki genannt.

Carmatine erhält man aus einer Mischung von Laki mit Weinsteinsäure.

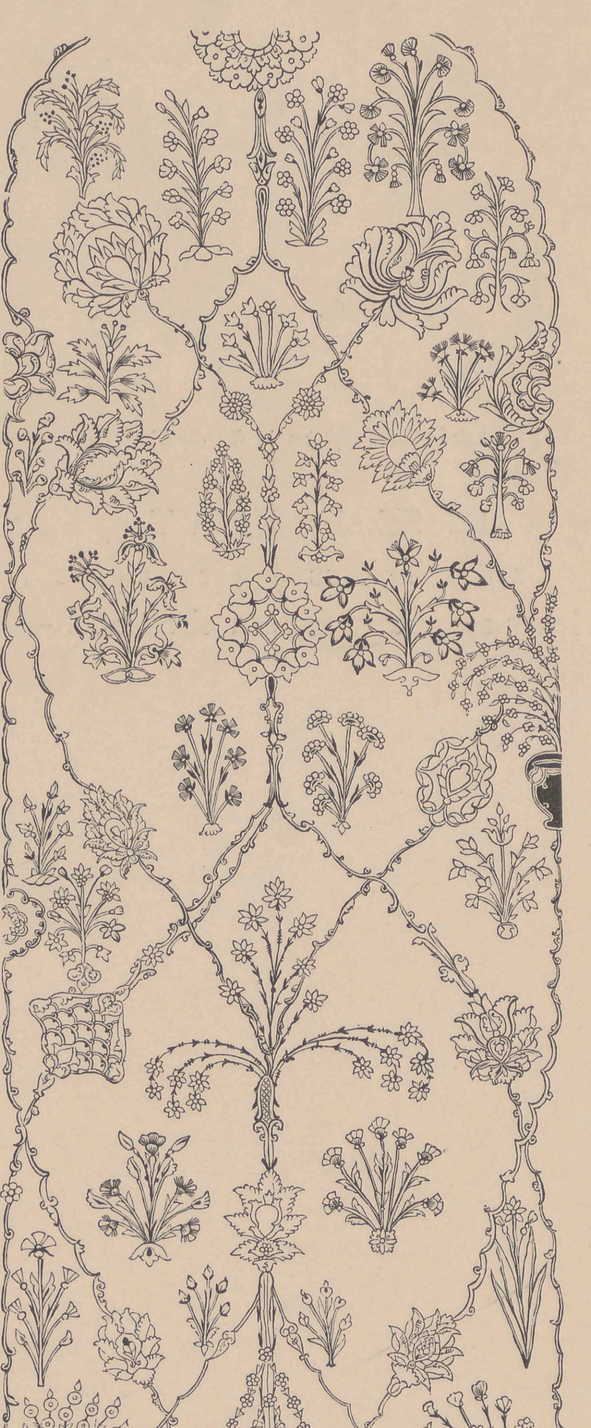
Für Lapis Lazuli dient Indigo mit einem Zusatz von Schwefel.

Gewisse schwärzliche und braune Töne werden durch Krapp, Alaun und Schwefeleisen erhalten; ein Zusatz von Gul-i-Beneh (Pistacia Acuminata) erzeugt Stahlfarbe.

Die getrocknete Granatapfelschale, die äussere Nussschale, die Frucht von Berberis Vulgaris werden gleichfalls von den Eingeborenen von Kirman in der Färberei verwendet.

Um die Wolle zu bleichen, wäscht man sie mit der gepulverten Wurzel von Acanthophyllum Squarrosum, von den Eingeborenen Chubch oder Chubek genannt, und setzt sie dann Schwefeldämpfen aus.

Der Stamm der Kaschkai ist ganz besonders in der Färberei der Wolle bewandert, welch letztere in den Gebieten dieses Stammes in Folge der reichen Futtergründe besondere Weichheit und Glanz zeigt.


Altpersisches Teppichmuster.

Die Turkmenen von Aschkabad färben nur gelb und roth selbst, andere Farben lassen sie in der Stadt färben. Für gelb wird Isperak, für roth Bagam Kirmis[9] verwendet.

Die Bezahlung der Lohnarbeiter ist eine ganz elende, namentlich wenn man in Betracht zieht, dass der Quadratfuss der feinen Gebetteppiche gegen 40.000 Knüpfungen enthält. Die für den europäischen Markt bestimmten Teppiche sind gewöhnlich von sehr dichter Knüpfung, und zwar 80, 90 bis zu 120 Knüpfungen per ¼ Ser von 41 Zoll. Je mehr die Wolle gekämmt wird, desto feiner wird der Teppich. Manche der Arbeiterinnen befassen sich niemals mit der Anfertigung feiner Teppiche, während häufig jene, welche diese Sorte erzeugen, von der Herstellung gröberer Stücke absehen.

Der Weber ist selten wohlhabend und widersteht nicht oft den vielfachen Verlockungen, den Kaufmann zu übervortheilen. Er begibt sich zu dem Letzteren, contrahirt mit ihm eine Arbeit von bestimmter Zeichnung und Qualität und erhält eine Angabe auf den vereinbarten Preis. Aus einem oder dem anderen Grunde — sein Weib ist etwa krank oder hat Familienzuwachs erhalten, oder muss sie anderen dringenden Pflichten obliegen — kommt der Teppich nicht zur vereinbarten Zeit zum Vorscheine. Mitunter hat der Mann den Vorschuss im Spiele verloren oder während seines Aufenthaltes in der Stadt durchgebracht und kehrt mit leeren Händen und ohne die Mittel heim, mit der Ausführung seines Contractes zu beginnen. Häufiger hat er dringende Schulden zu bezahlen oder Kleider zu kaufen, die er seit Langem benöthigt; dafür wird nun der grössere Theil des Vorschusses verwendet. Wie viel aber auch der Mann verausgabt haben mag, die Furcht vor der Bestrafung drängt ihn stets zum Beginne der Arbeit. Er kauft wenigstens einen kleinen Theil der erforderlichen Wolle und vertraut auf den Allmächtigen, der da sicherlich Mittel finden wird, ihn, wenn der kleine Vorrath aufgearbeitet, mit neuer Wolle zur Vollendung des Teppichs zu versorgen. Die neue Partie Wolle gleicht selten der alten, und Streifen von verschiedenen Tönen durchziehen das Gewebe. Weiss sich der Weber gar kein Geld zu beschaffen, so bringt er das Dessin zu einem Concurrenten seines Bestellers und verkauft es diesem entweder oder lässt es gegen ein kleines Entgelt copiren. So wird häufig die Arbeit von Wochen werthlos gemacht, ein kostbares Dessin wurde entwendet, und das Resultat manch mühevoller Experimente in Bezug auf neue Farbengebungen wurde preisgegeben. In den letzten Jahren hatte die Niederlassung der Azerbejdschani, türkischen Teppichhändler, in Irak grosse Schwierigkeiten für die Weber und für den europäischen Kaufmann mit sich gebracht. Der Letztere sah sich plötzlich einer rücksichtslosen Concurrenz gegenüber, die wenig Capital bedurfte, niedrigere Aufsichtslöhne bezahlte als der Europäer und geringere Betriebsauslagen hatte als dieser. Der Azerbejdschani gab nur geringe Vorschüsse an den Weber und belastete diesen für den Fall verspäteter Lieferung mit hohen Zinsen. Das geringste Abweichen vom Contracte wurde zu weiteren Preisabstrichen benützt, und schliesslich, wenn der Türke den Arbeiter auf die unterste Preisgrenze herabgedrückt hatte, bezahlte er ihn in bedruckten Baumwollwaaren oder in Kupfermünze, um so nochmals auf die eine oder andere Art einen Gewinn zu machen. Weiters ersparte sich der Türke durch den heimlichen Ankauf von den auf Kosten der Europäer ausgeführten Dessins einen Zeichner sowie die Auslagen, welche die Experimente betreffs der Verwendbarkeit des einen oder anderen Dessins für Teppichgewebe im Gefolge haben, wie denn auch für ihn die mitunter nur mit schweren Geldopfern zu erlangenden Erfahrungen in Bezug auf die Verkäuflichkeit der Teppiche, in dem einen oder anderen Dessin ausgeführt, entfielen. Der Lebensunterhalt kostete dem Eingebornen nur wenig, und so war es ihm ein Leichtes, seinen europäischen Concurrenten mit dessen Zeichnung, die er unrechtmässig erworben, am Markte zu unterbieten. Der Türke war seinerseits vor Repressalien gesichert, da der Europäer auf seine Art von Leistungen nicht reflectirte. Allerdings stand nun dem Letzteren der Weg offen, den Arbeiter wegen Contractbruches zu klagen. Allein es hält meist schwer, den Beweis zu erbringen; der einzige Weg ist der, dass man den Dieb im Besitze des gestohlenen Gutes aufgreift. Der Europäer begibt sich also in das Haus des vom Türken engagirten Webers. Dieser aber lässt ihn unter dem Vorwande, dass sich die Frauen verschleiern müssen, so lange ausserhalb des Arbeitsraumes warten, bis alles Verrätherische entfernt und der Teppich selber, das corpus delicti, abgeschnitten und bei Seite geschafft ist.

---

[1] Siehe Schlimmer, Terminologie Medico-Pharmaceutique et Anthropologique Française-Persane. Lithographie à Teheran 1874 »Folio, Article« Cupula glandis querci; pag. 192.

[2] Siehe Schlimmer; Reseda luteola; pag. 489.

[3] Derselbe; siehe Coccus Polonicus, pag. 142 und Porphyrophora.

[4] Derselbe; siehe Pigmentum Indicum. [5] Derselbe; siehe Rubiae Tinctorum Radix, pag. 497. [6] Derselbe; siehe Aluminis et Potassae Sulphas, pag. 28. [7] Derselbe; siehe Sulphas Ferri, pag. 528. [8] Derselbe; siehe Salsola Soda, pag. 501 und 518.

[9] Derselbe; Bois de Japan, pag. 28, und Haematoxylon Campechianum, pag. 308.

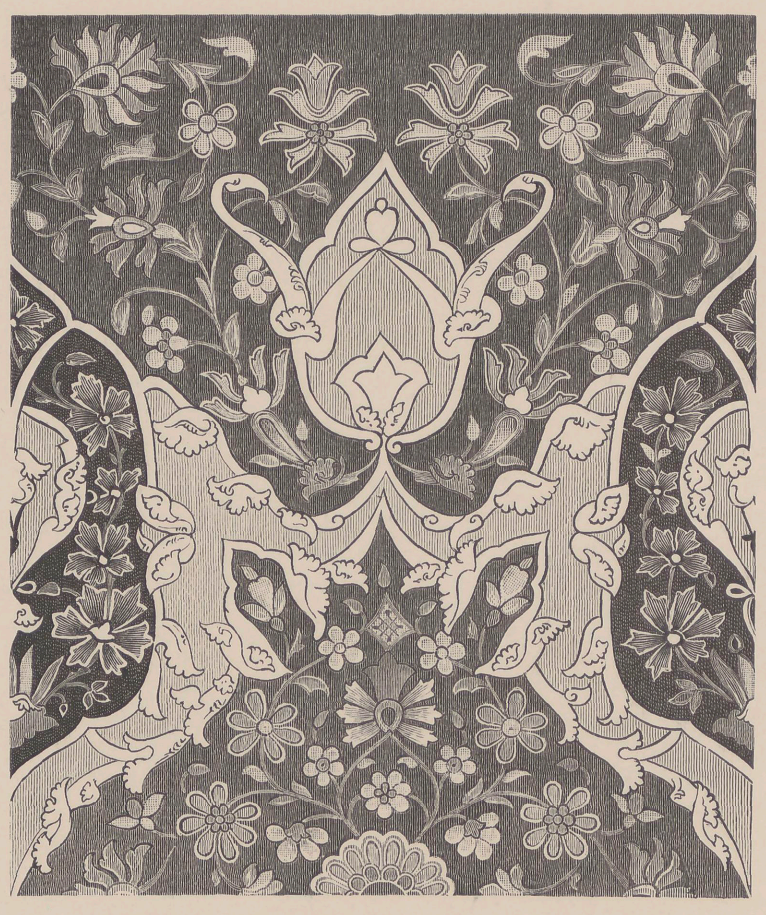
Um diesen Zuständen ein Ende zu machen, wurde ich im Winter 1890/91 mit der Aufgabe betraut, mich nach Irak zu begeben und dort den Mustern der europäischen Kaufleute Schutz vor Nachahmung zu verschaffen. Das Ergebniss der Unterhandlungen, die sich über zwei Monate hinaus zogen, war ein Uebereinkommen, dem sämmtliche Teppichkaufleute von Irak beitraten, dahingehend, dass sich dieselben verpflichteten, keine einem Europäer als Eigenthum angehörende Zeichnung anzukaufen oder zu erwerben, und zwar dies für die Zeit von fünf Jahren, von dem Zeitpunkte an gerechnet, an dem das betreffende Dessin einem aus Teppichhändlern bestehenden, zum Zwecke des Vormerkens der Muster eingesetzten Comité vorgelegt wurde. Auf Befehl des Schah wurde dieses Uebereinkommen officiell anerkannt und ratificirt. Der Vorgang war insoferne bemerkenswerth, als er das einzige Beispiel dafür bietet, dass die Erfindung Anerkennung und Schutz in Persien findet.

In Europa mag diese Art der Fürsorge vielleicht ungenügend erscheinen, hier in Persien erblicken wir schon eine gewisse Befriedigung darin, dass die Orientalen die Nothwendigkeit eines solchen Schrittes einsahen. Die Verhandlungen wurden in erster Linie mit den eingebornen Kaufleuten gepflogen, welche alle für ihr tägliches Brot kämpften und nur schwer einsehen wollten, weshalb sie von dem Erfindungsgeiste der Europäer nicht Nutzen ziehen sollten. Einzig und allein die Erwartung, dass auch der Eingeborne ebensogut wie der Europäer Schutz für seine Zeichnungen erhalten werde, bewog sie zur Annahme des erwähnten Principes.

Hätte die persische Regierung mit der Einführung von Schutzmaassnahmen für neue Teppichdessins gezögert, so wäre die Industrie Iraks ihrem Ende entgegen gegangen.

Um den europäischen Kaufmann nur einigermaassen gegen die unrechtmässige Ausnützung seiner Muster durch die Eingebornen zu schützen, dazu bedurfte man der mit grossem Kostenaufwande verbundenen Gewinnung gewisser localer Einflüsse; dies sowie die mächtige Concurrenz Smyrnas, welches persische Teppiche imitirt, endlich die ganz minimalen Gewinne, welche das Teppichgeschäft dem Kaufmanne abwirft, bedrohten ernstlich den Fortbestand dieser Industrie. Die seitens der Regierung eingeführten Schutzmaassnahmen belebten dieselbe aufs Neue. Gelegentlich eines Besuches des Schah in Irak im Sommer 1892 wurden demselben einzelne für europäische Firmen angefertigte Teppiche unterbreitet und dem Herrscher und seinen Ministern klargelegt, um was es sich in dieser Angelegenheit handle.

Seither zeigen die Behörden grössere Sympathien den europäischen Teppichhändlern in Irak gegenüber. In Smyrna gestatten verschiedene Verhältnisse dem europäischen Erzeuger weit leichter, seine Weber zu controliren, als dies in Persien der Fall ist.



Altpersisches Teppichmuster.

In Irak sind die Weber meist Frauen, und ist diese Industrie über ein grosses Gebiet vertheilt. Die Männer kommen nach der Stadt, um sich dort die Muster zu beschaffen. Die fortwährenden Unregelmässigkeiten haben die europäischen Kaufleute gezwungen, in jedem der Dörfer einen Agenten oder „Amil“ aufzustellen. Dieser Agent garantirt dafür, dass der Weber ein guter Arbeiter ist und den Kaufmann weder um sein Muster, noch um seinen Vorschuss betrügen wird. Zweimal des Jahres sendet überdies der Kaufmann einen Bevollmächtigten in die Webereidistricte, um nachzusehen, ob die Weber thatsächlich mit der Ausführung ihrer Aufträge beschäftigt sind, und die Arbeit zu prüfen.

Trotz des flauen Geschäftsganges werden in Irak jährlich ungefähr 4000 Teppiche für europäische Kaufleute verfertigt. Die Herstellung eines solchen Teppichs von mittlerer Grösse nimmt im Durchschnitte sechs Monate in Anspruch, die Ablieferung in London weitere drei Monate.

Weberinnen, welche um Lohn arbeiten, verdienen etwa 1 sh. 6 d. per Woche.

Ausser den Webern findet auch eine grosse Anzahl von Färbern Beschäftigung, welche den Webern das nöthige Material an Wolle vorbereiten.

Die Wollproduction der Provinz Irak genügt nicht für den Bedarf, und werden grosse Mengen dieses Rohmateriales aus den benachbarten Provinzen eingeführt. Von den importirten Wollen ist jene aus dem Gulpaigan als die feinste am meisten geschätzt.

Während der letzten Jahre wurden grosse Anstrengungen gemacht, die Erzeugung von seidenen Gebetteppichen wieder zu beleben. Vor allem waren es zwei Brüder in Kaschan, die in dieser Richtung wirkten und, von europäischen Kennern unterstützt, einige ganz hervorragende Stücke erzeugten. Durch den Erfolg dieser Leute angeeifert, liessen auch einige Azerbejdschani-Kaufleute nach den von ihnen gelieferten Mustern Seidenteppiche in Kirman weben.

Die Weberinnen verlangen für diese Teppiche sehr hohe Preise, und wenn sie einen derselben angefertigt und bezahlt erhalten haben, beeilen sie sich, nach Meschhed oder Kerbéla zu wallfahrten, von wo sie nach einem langen Aufenthalte und der feinen Arbeit völlig entwöhnt, heimkehren, so dass es kaum möglich ist, von derselben Weberin ein zweites Stück der gleichen Qualität zu erlangen.

Die Bewunderung, welche wir Bewohner des Westens den Leistungen des Orients zollen, findet ihr Gegengewicht in dem Gefallen, welches die Orientalen an unseren Erzeugnissen finden.

Die modernen Häuser der wohlhabenden Perser enthalten weit mehr europäische Teppiche von schlechter Qualität und noch schlechteren Mustern, als persische Teppiche, und die Nachfrage nach den besten persischen Teppichen seitens der Eingebornen hat fast gänzlich aufgehört. Der Perser unserer Tage kauft nur äusserst selten einen hervorragenden orientalischen Teppich. Er empfängt ihn als ein Geschenk, vielleicht in seiner Eigenschaft als Gouverneur oder höherer Staatsbeamter, als eine Liebesgabe; vielleicht auch hat er von seiner Existenz gehört und ihn mit Gewalt an sich gebracht.

Die grosse, durch die Mode und andere stets wechselnde Einflüsse geleitete europäische Nachfrage geht nach einem dicksammtigen Teppich von geringer Qualität, grossem, kühnem Muster und eigenthümlicher Farbenzusammenstellung. Diese Art von Teppichen wird von Eingebornen ganz und gar nicht geschätzt. Für ihn hat nur das Gewebe mit sehr feiner Zeichnung und wo möglich einer solchen, die den Kaschmir-Shawl imitirt, besonderen Werth.

Wie schon aus dem früher Gesagten hervorgeht, arbeitet der persische Weber oder, wie dies zumeist der Fall, die persische Weberin unter den denkbar ungünstigsten Umständen. Schlecht entlohnt, von den Azerbejdschani-Türken oder anderen eingebornen Händlern ausgebeutet, kämpfen diese Menschen, auf der niedrigsten Bildungsstufe stehend, einen harten Kampf um das tägliche Brot. Noth und Elend umgibt sie, von aussen her keine Anregung für ihre Kunst, keine Aufmunterung zu deren Pflege; nach monatelangem fleissigen Schaffen sehen sie sich nicht selten mit einem Schlage durch den kühnen Raubzug eines Mächtigeren um ihre Leistung gebracht; Epidemien berauben die Familie zeitweilig oder für immer ihrer besten Arbeitskraft, ihres Ernährers, und schwer lasten die Pflichten der Mutter auf dem arbeitenden Weibe.

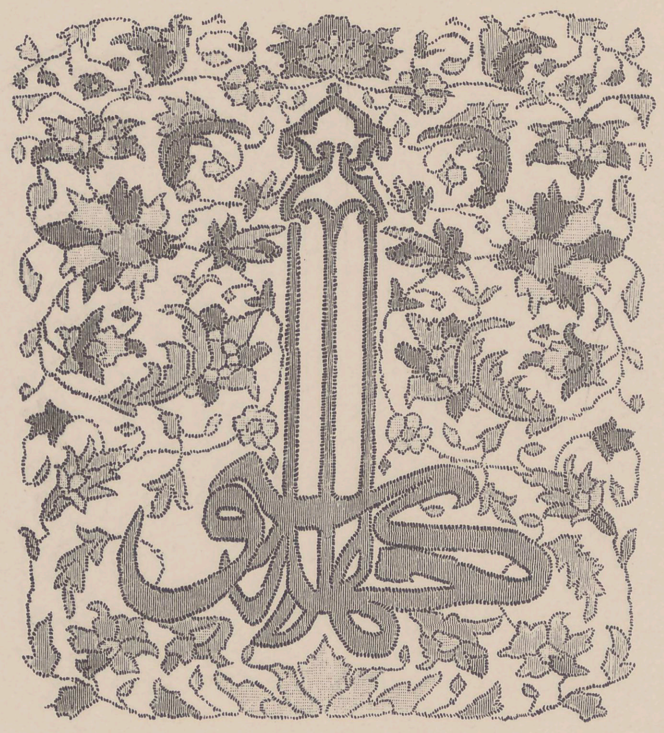
Wenn wir mit Staunen die Teppichweberei in Persien heute unter solchen Umständen überhaupt noch bestehen sehen, so drängt sich uns die Ueberzeugung auf, dass dieses Kunsthandwerk, wenn ihm eine etwas wärmere Fürsorge zutheil würde, auch gegenwärtig noch Stücke zu schaffen vermöchte, die jenen aus der besten Zeit der Blüthe nicht nachstehen.

(Das Endstück zeigt ein Monogramm eines in Irak gewobenen Seidenteppiches aus dem „Ayeh“ (Koranverse) gebildet:

كُلّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ

„Alles vergeht, nur sein Antlitz bleibt!“)

TEHERAN, November 1892.



ALTER UND URSPRUNG DER MANUFACTUR ORIENTALISCHER PRACHTTEPPICHE.

VON

SIR GEORGE BIRDWOOD,

M. D., K. C. I. E., C. S. I., L. L. D.

> Alles Vergängliche
> Ist nur ein Gleichnis;
> Das Unzulängliche,
> Hier wird's Ereignis;
> Das Unbeschreibliche,
> Hier ist's gethan.
>
> Goethe, Faust, II. Th.

> Ingens deorum omnium templum mundus.
>
> Senecae Epistolae, XC.

Von frühester Kindheit an völlig vertraut mit der Gesammtheit der künstlerischen Handfertigkeiten des südlichen und westlichen Asien und in den letzten vierzig Jahren meines Daseins auch mit jeder Stelle der classischen Literatur, die sich auf die herrlichen Künste der Alten bezieht, war ich stets daran gewohnt, das ganze Leben des heidnischen Westens aus dem modernen, aber zum grösseren Theil immer noch heidnischen Osten abzuleiten und zu erklären. Seit Langem schon hat mich der überwältigende Zusammenhang zwischen den einzelnen nach und nach verzeichneten und meinem Geiste gegenwärtigen Thatsachen zu dem verführerischen Schlusse gebracht, dass die kostbaren Teppiche, welche man gegenwärtig in der Türkei, in Persien, Centralasien und Indien verfertigt, in Textur, Zeichnung und Farbe, ja sogar in jedem decorativen Detail sowie in der Technik ihrer Herstellung und in ihren traditionellen Benennungen jenen den Griechen und Römern bekannten orientalischen Teppichen gleichen, und dass in „the dark backward and abysm of time“ innerhalb der 5000 Jahre v. Chr. kein Zeitpunkt ihres Ursprunges im Nilthale oder an den Ufern des Euphrat und Tigris angegeben werden kann.

Mit vollem Bedacht verweise ich auf Egypten zunächst, dann erst auf Chaldæa oder das alte Babylonien und Assyrien. Zweifelsohne war die Civilisation in ihrem beginnenden turanischen Anstriche gleichzeitig in den Thälern des Indus, Ganges, Euphrat und Tigris, des Nil und des Yang-tse-Kiang aufgetreten. Aber auch während der lang andauernden Periode des allgemeinen turanischen Uebergewichtes muss die Civilisation in jenen Gebieten, die, wie Egypten und Mesopotamien, alljährlich durch das Austreten der Flüsse bewässert wurden, in regelmässigerer Weise vorgeschritten sein als in Ländern wie Indien und China, welchen diese befruchtende Erscheinung fehlte. In Ländern, die im Mittel der den Osten mit dem Westen verbindenden uralten Ueberlandroute gelegen waren, wie Egypten und Chaldæa, muss der Fortschritt gleichfalls ein rascherer gewesen sein als in jenen, welche die äussersten Grenzen dieses Verkehres bildeten, wie China und die südlichen und westlichen Gebiete Europas. Eine höhere Entwicklung aber hat die Civilisation in jenen Regionen erreichen müssen, woselbst, neben anderen günstigen Bedingungen, die Urbevölkerung, ob turanisch oder nigritisch, nach und nach sich mit eingewanderten kaukasischen Racen, so mit den Hamiten und Ariern (Japhetiten) in Indien, mit den Semiten, Hamiten und Ariern in Mesopotamien und Egypten mischte.

Der kaukasische Typus der Civilisation ging von Chaldæa aus oder von irgend einem Gebiete an den Ufern des Persischen Golfes zwischen dem Euphrat- und Tigristhale und den kirmanischen Hochländern, längs den Landstrecken von Susiana und Persis oder dem alten Persien, entsprechend den heutigen iranischen Provinzen Laristan, Fars und Khusistan. Chaldæa war den fruchtbaren Ebenen Indiens mit seinen industriellen vorarischen Bevölkerungen weit näher als Egypten, es bildete den ersten Knotenpunkt für den Verkehr auf der Ueberlandroute zwischen dem Indischen Ocean und dem Mittelmeere. Gleichwohl entwickelte sich die Civilisation auf weit breiterer Grundlage in Egypten als in Chaldæa und später in Assyrien und Babylonien. Chaldæa übte zweifelsohne einen früheren und zu allen Zeiten directeren Einfluss auf die Civilisation des Ostens, und zwar nicht allein auf ganz Vorderasien, sondern auch auf Indien und, wie dies Professor Terrien de Lacouperie nachweist, auch auf China und schliesslich, durch Assyrien und Phrygien, auch auf die Künste Griechenlands aus; Egypten aber war es, das vom Anbeginne durch ungezählte Jahrhunderte nahezu ausschliesslich die vorgeschichtliche Civilisation des Westens inspirirte. Wenn trotzdem die Civilisation nicht geradezu in Egypten ihren Ursprung hatte, so war es doch dort, wo sie in bewundernswerthen Grabmälern, Tempeln und Palästen sowie in all den zahllosen, damit zusammenhängenden, dem Andenken der Verstorbenen geweihten und kostbaren rituellen Erzeugnissen zuerst auftrat. Damit übte Egypten einen so hervorragenden Einfluss auf die technischen und bildenden Künste von Etrurien und Griechenland und durch diese auf Europa aus; aber auch in der Architektur und in dem Gewerbe von Chaldæa, Assyrien und Babylonien machte sich dieser Einfluss geltend, der sich dann in den Zeiten der Ptolemäer theils durch diese Gebiete, theils auch direct auf die Architektur und das Handwerk des arischen Indien fortpflanzte.

Wir können den Bau der ältesten Pyramide im Nilthale nicht später als ungefähr 5000 v. Chr. ansetzen, und 1700 Jahre hindurch, der niedrigsten Berechnung nach, d. i. von 2700—1000 v. Chr., war Egypten die einsame hehre Leuchte der Welt in der völligen Finsterniss der neolithischen Nacht Europas; in der That behauptete es diese Stellung alleiniger Ueberlegenheit mit Beziehung auf den Westen, bis der anbrechende Morgen der Civilisation im Nilthale zwischen 480—404 v. Chr. und in Griechenland zwischen 336—280 v. Chr. zum vollen Tage wurde.

Diese weiten chronologischen Rückblicke werden heute in Europa noch nicht genügend gewürdigt — in jenem Welttheile, dessen Alter, von der sagenhaften Gründung Roms 753 v. Chr. an gerechnet, weit hinter jenem des altpharaonischen Reiches (Memphis, 5000—2800 v. Chr.) und des mittelpharaonischen Reiches (erstthebanischen, 2100—1700 v. Chr.) zusammengenommen zurücksteht und kaum dem des neuen Pharaonenreiches (zweitthebanischen, 1500 v. Chr.) nahekommt, wenn wir seine Dauer bis über die Zeit nach seiner Eroberung durch Alexander den Grossen, 332 v. Chr., und zwar bis zur Eroberung Nordafrikas durch die Araber, 638—640 n. Chr., ausdehnen. Wenn wir uns in Europa nur schwer dazu verstehen, die Geschichte der civilisirten Welt einzig als eine Folge jener von Egypten und im Vergleiche mit dieser zu betrachten, so liegt dies in der Hartnäckigkeit, mit der wir an dem ererbten Vorurtheile festhalten, die Civilisation von dem ersten Aufblühen der Kunst in Griechenland an zu datiren. Die erste Periode der Grösse Egyptens unter den Pharaonen, die in Memphis regierten und die Pyramiden errichteten, war längst verstrichen, so auch die zweite unter den Herrschern von Theben, welche die Tempel von Luxor und Karnak erbauten, lange, ehe Cecrops von Saïs in Unteregypten gegen Athen aufbrach, oder Danaus aus Chemmis (dem heutigen Akhmim) in Oberegypten sich gegen Argos wandte, oder Cadmus von Phönicien nach Theben (Böotien), oder Pelops von Phrygien nach Elis auswanderte; und lange vor dem sagenreichen Argonautenzuge und dem „Zuge der Sieben gegen Theben“, vor der „Fluth des Deucalion“, des Sohnes des Prometheus, des mythischen Schöpfers der Civilisation des Westens. Und die dritte Glanzperiode Egyptens unter den Dynastien des neuthebanischen Reiches, auch sie hatte ihren Culminationspunkt überschritten und eilte bereits dem Verfalle zu, als sich die Nebelgebilde hoben und es in der Geschichte der Mittelmeerländer zu tagen begann; im homerischen Sonnenglanze sehen wir dann die azurnen Bootsschnäbel und die vergoldeten Seitenwände der bauchigen Kriegsschiffe der bronzebepanzerten Griechen (Achaier), sie und ihre Verbündeten dahingleitend, so rasch Segel und Ruder es ermöglichen, Troja zu belagern — die frühesten Anzeichen beginnenden internationalen Lebens von geschichtlichem Werthe in Südosteuropa . . .

Um dieselbe Zeit dringt vom fernen Osten jenseits des Euphrat her der Lärm dahineilender Kriegswagen und Schlachtrosse an unser Ohr — die ersten Vorboten der aufsteigenden Macht Assyriens, dessen harter Wettkampf um die Oberherrschaft mit Egypten, 1271—607 v. Chr., später, 747—578 v. Chr., auf Babylonien, 559—331 v. Chr. auf das achämenidische Persien und 500—332 v. Chr. auf Griechenland übertragen wurde und endlich, 332 v. Chr. — die langen und oft wiederkehrenden Glanzepochen der Pharaonen zum Abschlusse brachte.

Trotz des Wettbewerbes von Seleucia, der Hauptstadt Westasiens, ehe sie Ktesiphon überholte, wurde Alexandrien unter den Ptolemäern, 332 v. Chr. bis 30 n. Chr., der grosse Brennpunkt des Handels zwischen dem Indischen Ocean und dem Mittelmeere; es bewahrte diese Anziehungskraft unter den Römern ungeachtet des Wachsens von Ktesiphon,[1] 226—652 n. Chr. In Folge dessen blieb die herrschende Stellung Egyptens auf industriellem Gebiete unerschüttert, bis die Araber während des VII. Jahrhunderts Syrien, Nordafrika und Persien eroberten und ihnen die Türken und andere Tataren folgten. Damit wurde der mächtige historische Handel zwischen dem Mittelmeere und dem Indischen Ocean durch Mesopotamien und Egypten vernichtet. Mit dem Triumphe des Christenthums im Westen und dem des Islam im Osten endigte das Alterthum in Europa und in den grösseren Theilen Süd- und Vorderasiens.

Die rasche und seltene Entwicklung der Civilisation Egyptens und dessen weitreichender Einfluss waren die natürliche Folge der geradezu einzigen geographischen Lage des Landes. Chaldæa, etwa 800 Meilen vom Mittelmeer entfernt, beherrschte nur den Indischen Ocean. Es entging ihm sonach der grössere Theil des Handels zwischen diesen beiden Meeren, während auch nicht der ganze Handel zwischen Vorder- und Innerasien nothwendigerweise Chaldæa berühren musste. In der That kreuzte ein guter Theil desselben die Euphrat- und Tigristhäler mehr nördlich, in Assyrien und Medien. Darum hat sich offenbar das Erblühen Chaldæas, wiewohl dieses ein Fluss bewässerte, der alljährlich austrat, und dasselbe Indien näher lag als Egypten, stets von unsicherer Art gezeigt; dasselbe gilt von Assyrien und Babylonien. Egypten andererseits ist an einem schmalen Isthmus gelegen, der zwei mächtige Continente verbindet, zwei Meere trennt. Darum nahm der grösste Theil des Handels zwischen Asien und Afrika und zwischen dem Mittelmeer und dem Indischen Ocean in alten Zeiten seinen Weg stets durch Egypten, dem hiefür mehr als 5000 Jahre lang Alles an Mauth- und Zehentgebühren zufiel. Dynastien erstanden und fielen, fremde Eroberer kamen und gingen; der Nil allein floss unaufhaltsam dahin in regelmässigem Wechsel von Ebbe und Fluth; und bis zur Eroberung Vorderasiens und Nordafrikas durch die Türken und zur Entdeckung des Seeweges nach Indien um das Cap der guten Hoffnung ergoss sich auch der Ueberlandhandel ohne Unterbrechung über das Nilthal, den „Mittelpunkt der Erde“. So hat Egypten, doppelt und stetig bereichert, 40 bis 50 Jahrhunderte lang v. Chr. die Welt mit seinen Erzeugnissen überfluthen können — so etwa wie heute Manchester, Sheffield und Birmingham es thun — wie denn das Land eine Menge von öffentlichen Arbeiten und Bauten aufwies, die, was Grossartigkeit und Nützlichkeit anlangt, nur mit dem Mont Cenis-Tunnel und dem Suez-Canal verglichen werden können, den beiden grössten Triumphen der Ingenieurwissenschaft und des wirthschaftlichen Unternehmungsgeistes des XIX. Jahrhunderts.

Wenn auch Egypten einzelne Keime seiner Civilisation dem alten Chaldæa verdankt, so schossen sie doch dort empor wie das Gewächs aus heimischer Erde. Die Ueberlieferungen Egyptens über seinen eigenen Ursprung hatten keine Gemeinschaft mit jenen irgend eines anderen Volkes; noch zeigte sich eine solche in seiner eigenartigen Civilisation, während jede andere Civilisation im Osten und im Westen grössere oder geringere Verwandtschaft mit der egyptischen zeigt. Jedes wirkliche Alphabet ist in der Mehrzahl seiner Buchstaben in letzter Linie auf das egyptische zurückzuführen; hat man bislang auch noch keine Beziehungen zwischen den Gold- und Silbergewichten Mesopotamiens und dem noch unerschlossenen Maasswesen der alten Egypter nachweisen können, so wird zweifelsohne die moderne Forschung über kurz auch hier nahe Verwandtschaften festzustellen vermögen. Dasselbe gilt auch von den primitiven Kupfergewichten und Kupfermünzen der ältesten europäischen und asiatischen Gebiete. Egypten war eine der Quellen für die griechische Wissenschaft und Mythologie, und die veredelnden und erhebenden Elemente in der griechischen Kunst entstammen diesem Lande. Klar zeigt es sich, was die Religion der Juden Egypten dankt, und wenn die Egypter, grossentheils in Folge ihres ererbten Glaubens an die Unsterblichkeit der Seele, auf den sich das ganze Werk ihrer Civilisation aufbaute, spontan das Christenthum annahmen, so waren es abermals die Egypter, die der neuen Religion die Hefe des Mysticismus und Puritanismus zusetzten, welche diese seither in ihren kirchlichen und volksthümlichen Formen charakterisirt. Diesem Einflusse haben wir auch den unnatürlichen Widerwillen zuzuschreiben, welchen manche christliche Secten gegenüber der Pflege der schönen Künste zeigen — jener glorreichen Folgewirkung des Polytheismus der Griechen in seinem Streben, der instinctiven arischen Tendenz nach Humanismus in der Religion zum Ausdruck zu verhelfen, und zwar dies im Gegensatze zu den krankhaften, der Abtödtung huldigenden Neigungen des Polytheismus im hamitischen Egypten.

Im Hinblick auf die absolute Priorität und fast endlose Dauer der pharaonischen Civilisation scheint es auf den ersten Blick befremdend, dass der Einfluss so wenig greifbar zu Tage tritt, den Egypten zweifellos auf die Kunst der alten Welt ausgeübt, während derjenige, den Mesopotamien in dieser Richtung nahm, als bestehend nachgewiesen werden kann. Wir wissen, dass die dorische Säule, vielleicht auch der Schaft der korinthischen, von Egypten kam, dass der dorische Styl der griechischen Kunst im Allgemeinen durch den Verkehr Griechenlands mit Egypten beeinflusst wurde, und dass, wo immer die bildende Kunst Griechenlands Inspirationen von aussen her aufnahm, diese weit eher dem idealisirenden Egypten als dem stark realistischen Mesopotamien zugeschrieben werden müssen. Was über diese Einflussnahme Egyptens auf die damalige Kunst der Welt hinausgeht, beruht auf Annahmen. Anders mit Mesopotamien; hier finden wir eine Fülle von Beweisen, dass dieses Land all den Gewerben und Künsten des conservativen Ostens seinen unveränderlichen Stempel aufgedrückt hat, der sich heute noch so scharf und frisch zeigt wie vor vier und fünf Jahrtausenden. Wohl kaum ein conventionelles Ornament steht im ewig wechselnden Westen im Gebrauch, an dem man nicht die Veränderungen nachweisen könnte, die es im Laufe der Zeit, sei es in Folge verständnisloser Verwendung ohne Beziehung auf die symbolische Bedeutung, sei es durch die Laune der Mode erfahren; Schritt für Schritt kann man solche Ornamente auf ihre erste, rohe, bedeutungsvolle Form, wie solche in Chaldæa und Assyrien ursprünglich bestand, zurückführen. Kurz, nicht die jonische Säule allein, sondern Alles, was in der Kunst der Griechen jonisch ist und was davon in Europa abgeleitet worden, hatte seine Wiege in Mesopotamien.

---

[1] Al Modayn, wie man die Stätte unter den Sassaniden nannte, umfasste Seleucia und Ktesiphon und wurde später unter den Arabern durch Kufa verdrängt.

Eine kurze Betrachtung wird dies erweisen. 3000 Jahre hindurch wurde die volle Kraft der egyptischen Civilisation, ehe sie sich, um das XX. Jahrhundert v. Chr., mit der von Mesopotamien vereinigte, der Hauptsache nach, und in einem gewissen Sinne vergeblich, an die prähistorischen Bewohner Europas im neolithischen Zeitalter verschwendet. Die historischen arischen Racen verbreiteten sich bereits über Europa und überflutheten Persien und Indien, als die Chaldæer, um dieselbe Zeit ihren Handelsverkehr mit Egypten organisirend, mit der Schiffahrt im Indischen Ocean begannen und ihre Künste unter dem Schutze der Hittiter in Syrien und Kleinasien verbreiteten. Von dieser Zeit an blieben Indien und Griechenland in nahezu ununterbrochenem Verkehr mit Mesopotamien; Griechenland unmittelbar durch die Phönicier und mittelbar durch den Ueberlandhandel zwischen dem Persischen Golf und dem Aegäischen Meer: bis nach und nach ganz Vorderasien mit Egypten und Nordindien und Griechenland Eins wurde unter dem hellenistischen Reiche Alexanders des Grossen, der Diadochen und Epigonen, und später, Indien und Persien ausgenommen, mit Rom unter den Caesaren. Der thatkräftige Westen hat so die fremde Saat siebenfach zurückerstattet, die er an kunstgewerblicher Bildung ursprünglich dem Osten entlehnt. Der Typus, den die byzantinischen Griechen im Dienste der erobernden Araber den egypto-mesopotamischen Bauten und dem decorativen Styl Vorderasiens aufgedrückt, hat sich bis zum heutigen Tage in der sogenannten saracenischen Kunst des Islam erhalten.

Wie weitreichend und befruchtend die direct hellenisirenden Einflüsse der macedonischen Eroberungen waren, beweisen uns die graeco-buddhistischen Sculpturen bei Djelalabad in Afghanistan und bei Peshawer im Pendjab. Es zeugen dafür ferner, wiewohl aus späterer Zeit stammend, die im Jahre 1882 auf der Spitze des Nimrud-Dagh, 6500 Fuss über dem Meeresspiegel, entdeckten Kolossalstatuen der sonderbar gemischten Gottheiten Zeus-Oromazdes, Apollo-Mithras und Anderer, welche, wie die Inschriften auf denselben besagen, der Herrscher von Commagene, Antiochus I. (69—34 v. Ch.), für die Ausschmückung seines eigenen im graeco-persischen (präbyzantinischen) Style hergestellten Grabes ausführen liess.

So erklärt sich die genetische Identität der universellen Kunstgewerbe des alten Volkslebens von Asien und Europa hauptsächlich aus dem Umstande, dass sich diese Kunstgewerbe als unmittelbare Nachkommen der egypto-mesopotamischen Künste des alten Griechenland und Rom zeigen, und aus ihrer lange vorangegangenen, mehr geradlinigeren Ableitung von den semitisirten primitiven turano-hamitischen Künsten Central- und Vorderasiens, indem jeder arische Stamm, der sich in Europa niederliess, auf seinem Wege nach dem Westen die Adern des egypto-mesopotamischen Handelsverkehrs zu kreuzen hatte, der sich um das XX. Jahrhundert v. Chr. ohne Unterbrechung von Innerafrika nach Centralasien erstreckte. Es mag dies auch theilweise der Wiederbelebung der semitisirten primitiven turano-hamitischen Künste Central- und Vorderasiens, namentlich im transalpinen Europa seitens der arischen und turanischen Barbaren, zuzuschreiben sein, die das römische Reich zerstörten; weiter der damit parallel gehenden Neubelebung dieser Künste im cisalpinen Europa durch die westwärts ziehende Verbreitung des Christenthums und später des Islam von Vorderasien. Die Beeinflussung der europäischen Kunst durch den Osten erklärt sich ferner in einem allerdings geringeren, aber stets noch merklichen Maasse aus dem mittelalterlichen Ueberlandhandel zwischen Genua und Venedig und dem Osten, so endlich durch den modernen Seehandel zwischen Portugal, Holland, England und Indien, dem einzigen Lande innerhalb des panarischen Theiles der alten Welt, der seine ununterbrochene historische Continuität und seine unverjährte Erbschaft des Alterthums erhalten hat.

Bei diesem kurzen Rückblicke auf die commerciellen und politischen Zustände der zwei mächtigsten industriellen Völkerschaften des Alterthums und deren Schwankungen, und auf die im Verlaufe ihres internationalen Verkehrs sich ergebende Entwicklung ihrer wirthschaftlichen Lage, ihres Erziehungswesens, ihrer Kunst, ihrer Religion und ihrer dem inneren Werthe nach identischen Civilisationen zeigt sich uns in grossen Zügen die Geschichte des Aufschwunges und Fortschrittes der seit undenklicher Zeit berühmten orientalischen Manufactur von Prachtteppichen. Schon in der Zeit zwischen 1000 und 800 v. Chr. waren diese Homer und den Homeriden bekannt. Wenn wir nun im Auge behalten, dass die Völker des Alterthums keinen strengen Unterschied machten zwischen Teppichen und anderen Tapisserien, also Tischtüchern, Bettdecken, Vorhängen und hängenden Geweben aller Art, so wird uns auf einmal klar, dass schon zur Zeit der Abfassung der Ilias und Odyssee diese Textilerzeugnisse die rituellen, man möchte sagen, euphratischen Typen angenommen hatten, durch welche sie seither vorherrschend überall in Central-, Süd- und Westasien charakterisirt wurden. Man erkennt ferner, dass diese Gewebe auf ihrer Wanderung durch Phönicien und Phrygien nach Europa und in Folge ihrer Anpassung an die Zwecke der Griechen und später der Römer zum grösseren Theil vollständig weltlichen Charakter annahmen, wiewohl sie für einige ihrer Gebrauchszwecke, so als Behänge für Tempel, ihre vollständige religiöse Bedeutung beibehielten, welche sie ehedem zu Memphis und Theben und zu Babylon und Ninive, ihren ersten vier Erzeugnissorten, hatten.[1]

Von Egypten, Chaldæa (später Babylonien) und Assyrien verbreitete sich die Erzeugung dieser Textil-Erzeugnisse über Kleinasien (Kheta), woselbst sie in Phrygien (wahrscheinlich in Hierapolis, Dindymum, Pessinus etc.) sowie in Lydien (in Sardes und wahrscheinlich in Maeonia) sich schon frühzeitig zu hoher Vollkommenheit entwickelte; weiter über Phönicien (Sidon und Tyrus) und die Insel Cypern, woselbst der primitive Nil-Typus dieser Textilproducte, im Gegensatze zu dem alten euphratischen, sich länger als irgend anderswo im Osten erhielt. Nach der Zerstörung von Ninive und Babylon wurde diese Erzeugung, nachdem sie eine Zeitlang in Susa geblüht, mit grosser Thatkraft von Alexandrien aufgegriffen, desgleichen von Seleucia, Ktesiphon und Al-Modayn; von Alexandrien aus wurde sie nach dem westlichen Indien gebracht, während sie Südindien aus Al-Modayn, Ktesiphon und Seleucia, früher von Susa, vielleicht noch früher aus Babylon überkam. Schliesslich führten sie die Saracenen und die Seldschuken, Osmanli-Türken und andere Tataren, welche den Saracenen in der Ausbreitung der Herrschaft des Islam folgten, in Kufa, dem modernen Vertreter des alten Al-Modayn, Seleucia und Babylon ein; ferner in Aleppo und Damascus; in Bagdad in der Nachfolge von Kufa; in Kairo, dem modernen Vertreter des alten Alexandrien; in Theben und Memphis; in Kairuan, dem modernen Vertreter des alten Carthago, soweit es die rituellen Künste Nordafrikas betrifft, in Cordova in Spanien; in Uschak, Brussa und Kula, den modernen Vertretern von Sardes, Maeonia und Dindymum in Kleinasien; in Ardebil,

---

[1] Die Decoration von Textil-Erzeugnissen war ursprünglich rituell und scheint prähistorisch aus der Tätowirung hervorgegangen zu sein. Diese diente augenscheinlich der reichen symbolischen Kleidung als Vorbild, welche Könige und Priester in den meisten Ländern der Erde trugen. Die Sitte des Tätowirens war einst allgemein und ist auch heute noch weit verbreitet; wo sie sich erhalten hat, ist sie stets ritualistisch, indem sie die Beziehungen der so Gezeichneten zu ihren Stämmen oder zu den Gottheiten des Stammes kennzeichnet. Das heisst, die Vorbilder des Tätowirens, wie es heute noch in Uebung steht, sind durchgehends totemistisch (die Schutzgötter eines Stammes darstellend) und mythologisch — die zum Ausdruck gebrachte Götterlehre hat eine kosmologische Bedeutung. Dies war auch ehedem so. In Genesis IV, 15, finden wir: »Und der Herr machte ein Zeichen an Kain, dass ihn nicht Jemand tödte, der ihn fände.« In Ezechiel IX, 4 und 6, in der Vision, welche die Zerstörung Jerusalems wegen seines Götzendienstes vorhersieht, heisst es, ein Merkzeichen sei den Männern auf die Stirne gesetzt worden, die Jahwe treu bleiben, damit sie geschont werden mögen, wenn man die Götzendiener richtet, insgesammt, Alt und Jung, Jungfrauen und kleine Kinder und Frauen, und dies ohne Schonung oder Mitleid. Im Briefe an die Galater, VI, 17, sagt der heilige Paulus: »Denn auf meinem Körper trage ich die Wundmale (στίγματα — wörtlich »Nadelstiche« — Tätowirung) des Herrn Jesus«; und in der Offenbarung des heil. Johannes, XIII, 16, XIV, 9, 11 etc., haben wir häufig Beziehungen auf das Zeichen des Thieres und auf das Zeichen derjenigen, die das Thier überwunden. Hier findet sich stets das Wort *χάραγμα*, »ein eingravirtes oder aufgedrücktes Zeichen«. Das in Ezechiel gebrauchte hebräische Wort ist *tau*, welches das egyptische Zeichen für das männliche Element in der Natur und im Leben bedeutet. Weiters sagt Herodot, II, 113, in der egyptischen Beschreibung der Flucht des Paris mit der Helena, dass ihre Begleiter sich nach dem Tempel am Strande der canopischen Mündung des Nil begaben und hier sich dem Heracles weihten; zur Beglaubigung dafür »erhielten sie gewisse Zeichen auf ihre Person«; und so erlösten sie sich selber aus dem Dienste der schuldbeladenen Flüchtlinge. Der Geschichtsschreiber setzt hinzu: »Dieser Gebrauch blieb unverändert bis auf meine Zeit.« Dieses ritualistische Tätowiren wurde frühzeitig von den Juden untersagt, aller Wahrscheinlichkeit nach aus Widerspruch gegen die Egypter, wie dies Leviticus, XIX, 28, zeigt: »Ihr sollt keine Einschnitte in euer Fleisch machen um der Todten willen, noch euch irgendwelche Zeichen aufdrücken: Ich bin Jahwe«, und Ptolemaeus Philopator (222—205 v. Chr.) zwang in seinem Hasse gegen die Juden diese, sich mit Epheublättern zu tätowiren, dem Gotte Dionysos zu Ehren, wie er selber das Epheublatt tätowirt auf der Stirne trug. Jene, die sich nicht mit diesem Zeichen des Götzendienstes — denn als solches galt es den Juden — versahen, wurden für vogelfrei erklärt. Herodian sagt uns, wie die alten Briten mit Darstellungen der Himmelskörper bedeckt waren, und bei den Wilden, welchen die ersten europäischen Seefahrer längs der amerikanischen Küsten und in der Südsee begegneten, zeigte sich die Tätowirung in dieser die Sternbilder darstellenden Form. Nun wissen wir aus den Hymnen des Orpheus, dass das gefleckte Leopardenfell oder das gefleckte Rehfell (vgl. das gefleckte Rehfell, welches von dem Siva bei den Hindus getragen wird), von den Dionysos-Verehrern getragen, das glänzende Bild des gestirnten Himmels symbolisiren sollte, der goldene Gürtel aber den Strom des Oceans, und das scharlachfarbene Gewand, mit Gold durchwoben, das lebenspendende Licht und die Hitze der strahlenden Sonne. Hier ist der Uebergang von der Tätowirung zur Bekleidung klar gekennzeichnet; so auch der rituelle Ursprung der Bekleidung, zum mindesten jener der Prunkgewänder. Aehnliche Beweise liefern die Beschreibungen von Textilfabricaten bei den classischen Schriftstellern, die in dieser Monographie citirt werden, welche insgesammt die Identität der Zeichnungen der alten Textilmuster mit jenen, welche heute noch überall in Vorder- und Südasien im Gebrauche stehen, bestätigen. Die Mohammedaner verwarfen, den Juden folgend, das Tätowiren, doch tätowiren sich die Fellahs in Egypten und die Bauern in Syrien und eine gewisse Classe von Frauen in Persien noch jetzt. Zahlreiche Stämme der Ureinwohner Indiens und einige jener von Birma üben diesen Gebrauch, der gegenwärtig auf der höchsten Stufe seiner Vollendung in der grossen polynesischen Südsee steht, die sich zwischen Hinterasien und dem amerikanischen Continente ausdehnt. In allen diesen Gegenden ist die Tätowirung totemistisch und mythologisch, und in Indien, Java und anderen Südseeinseln hat die Tätowirung augenscheinlich den Anstoss zu den rituellen Gewändern gegeben, welche an die Stelle der ersteren für den Gebrauch der geistlichen und weltlichen Autoritäten traten. Nirgends finden wir die besprochene Sitte einzig und allein um der Schönheit willen geübt. Ja in Birma werden Frauen nicht selten in der Absicht tätowirt, damit sie an ihrer Schönheit Einbusse erleiden. Auch in den ältesten Zeiten der christlichen Kirche hat man die Nonnen aus demselben Grunde gezeichnet. Das Brennen ist thatsächlich ein Ueberrest des rituellen Tätowirens; so auch die Wappen und Wappenschilder, insoweit sie sich auf einzelnen Objecten finden. Der rituelle Charakter der Kleidung einschliesslich des Kopfschmuckes, der Schuhe und des Geschmeides bei den Pharaonen, den chaldæischen, assyrischen und babylonischen Königen ist einleuchtend und unleugbar. Das Bemalen des Körpers bezeichnet wahrscheinlich den Uebergang von der Tätowirung zum Gebrauch der Kleider; und die ausserordentliche Heiligkeit, die dem Tätowiren beigemessen wurde, zeigt sich in dem Fortleben dieser Sitte unter den Juden, zum mindesten in der Poesie, lange nachdem sie bei denselben durch das Gesetz verboten worden war, ferner in deren dauerndem Fortbestande in mohammedanischen Ländern, ähnlich auch in den Legenden wie in der von der wunderwirkenden Stigmatisirung des heiligen Franz von Assisi, der heiligen Katharina von Siena und anderer Heiliger des Franciscaner- und Dominicaner-Ordens.

Feraghan, Kermanschahan, Schuschter (dem modernen Vertreter des alten Susa), Schiras, Murghab, Teheran, Meschhed, Herat, Sebsewar, Senna, Jesd, Kaschan und Kirman in Persien;[1] in Samarkand, Buchara, Chiwa und Sarkent in Centralasien; in Kabul in Afghanistan; in Quetta in Belutschistan; in Jamoo, Hyderabad (Sindh), Shikarpur, Khyrpur, Lahore, Fathpur, Agra, Allahabad, Benares, Mirzapur, Murshidabad, Gorakhpur, Patna, Ellur, Nellur, Masulipatam, Warangal, Bellari, Bangalore, Ahmedabad und in anderen Orten Indiens. Wo immer sie in der modernen mohammedanischen Welt des Ostens die Textilmanufactur einführten, überall wurden für die Erzeugung von Prachtstücken und speciell von Teppichen dieselben alten euphratischen Typen in Stickerei und Weberei verwendet: Genien, Halbthiere, der Lebensbaum, dieselben Blumenmuster, dasselbe „Knospen- und Blüthendessin“ mit denselben Bordüren von Meereswellen und Wolkenbändern und Fluss-Mäandern; dieselben Mauerstücke und Balken, wie wir sie in die „Niniveh marbles“ eingehauen und auf den Fliesen von Susa in Email abgebildet finden. Diese streng sinnbildlichen Compositionen lieferten, wie sie schliesslich von den Griechen, zwar in fehlerloser Schönheit, leider aber ohne entsprechende Bezugnahme auf ihre geistigen Vorbilder, gezeichnet worden waren, auch den Architekten, Bildhauern und Malern sowie den Kunsthandwerkern der gesammten heidnischen und modernen christlichen Welt mehr denn zwanzig Jahrhunderte hindurch die unerschöpflichen Typen der conventionellen Ornamentik. Wo die orthodoxe semitische oder nichtarische Form des Islam vorherrschte, wie in Arabien und Centralasien, wurde die Darstellung des Thieres aus der saracenischen Kunst ausgeschieden. Dieselbe erhielt sich dagegen dort, wo sich die schismatische, schiitische oder arische Form entwickelte, so in Persien und einzelnen Theilen Indiens; theilweise aber auch in jenen semitischen Ländern des Islam, welche vor ihrer Eroberung durch die Araber dem intimen, beharrlichen, arischen (hellenischen) Einfluss ausgesetzt waren, so in Egypten und, wiewohl im geringeren Grade, in ganz Nordafrika und in Syrien. Aber sogar in Kleinasien ist die Zeichnung des Lebensbaumes in der localen Teppichindustrie noch stets im ernsten euphratischen Charakter gehalten, während die Teppiche des Kaukasus (Daghestan), Kurdistans und Centralasiens, einschliesslich Yarkands, sowohl in den Details ihrer conventionellen Ornamentation als auch in ihrer brillanten und harmonischen Farbenwirkung mit jenen des alten Assyrien und Babylonien geradezu identisch sind, was wir mit vollem Rechte vermuthen dürfen. Nach diesen kommen vielleicht die prächtigen Teppiche von Bangalore (Malabar) in den kühnen Dimensionen der Zeichnung und der kräftigen Farbenwirkung ihren euphratischen Vorbildern am nächsten. Die alten roth- und blaugewürfelten Baumwollteppiche (satranjis) der Mahratten, die buntgestreiften oder mit mattenartigen Mustern versehenen Baumwolldecken (daris) von Kattywar, Gudjerat und Rajputana haben in ihren rohen, primitiven Dessins und Prismadarstellungen in Schwarz, Orange, Roth, Gelb, Grün, Blau und Weiss ihr altegyptisches Aussehen aus der Periode der Ptolemäer ohne die geringste Veränderung bis heute bewahrt, während die indischen „Susin“[2] oder Bettdecken, mit weissen Wasserlilien gestickt, in ihrem Namen den Nachweis von ihrer Einfuhr aus Susa, d. i. der Stadt der Lilien, erbringen. Man kommt demnach um so leichter zu dem Schlusse, dass der grossartige und in Indien nur ausnahmsweise vorkommende Typus der herrlichen Teppiche von Bangalore in directer Abstammung mehr als 2000 Jahre in die geräumigen Paläste von Susa und Babylon zurück verfolgt werden kann.

In Persien überlebte der euphratische Typus der localen Erzeugung von Vorhängen, Decken und Teppichen die fremden Araber und die Samani, die Sabuktagini und die Seldschuki-Türken sowie die Timuri-Mongolen. Erst unter Schah Abbas dem Grossen, 1587—1629 n. Chr., dem vierten Regenten der eingeborenen, von Schah Ismael 1499 n. Chr. gegründeten Schia-Dynastie der Safeviden („Sophis“), trat eine Aenderung in den Zeichnungen dieser Prachtteppiche unter der Leitung von modernen Persern ein, welche, wie nach C. Purdon Clarke die Tradition der jungen Perser besagt, von Schia Schah nach Italien gesandt wurden, um dort unter Raphael (1483—1520 n. Chr.) — in Wirklichkeit aber unter Meistern aus der Schule Raphaels — malen zu lernen. Der auf diesem Wege in die Dessinirung der modernen persischen Teppiche eingeführte italianisirende Styl mit seinen ausgesprochenen localen Modificationen, wie bei den Masulipatam- (Coromandel-) und anderen indischen Teppichsorten, ist, wiewohl von den Traditionen des euphratischen Typus abweichend, zweifelsohne gefällig. Auch zeigt er sich in Folge seiner gebrochenen Muster und allgemein vertheilten Farbengebung für Teppiche, die in europäischen, mit zahlreichen Möbeln gefüllten Räumen Verwendung finden sollen, weit geeigneter als der Teppich von Uschak, Kula und Bangalore mit seinen ernsten, einander coordinirten Dessins und den grossen, in tiefen Tönen scharf abgepassten Farbenflächen. Diese Teppiche zeigen sich am vortheilhaftesten unter den Kuppeln der Moscheen, in den Vorhöfen der Tempel oder in der Audienzhalle des Palastes, für welche Zwecke sie ja in erster Linie erzeugt werden.

Der verstorbene Sir Bartle Frere besass einen von diesen persischen Abbasi-Teppichen, den ihm Sir Frederic Goldsmid direct aus Kirman brachte. Sir Henry Yule verweist auf dieses Stück in seiner Ausgabe der Reisen Marco Polo's, in einer Note im ersten Buche, Cap. 17, welches das Reich von Kirman behandelt. Ich entsinne mich desselben wohl; das Feld war crêmefarbig, mit blassrothen und gelben Rosen besäet, die Bordüre schwarz und grün, mit Gewinden weisser und rother Rosen. Ein zweiter Teppich dieses italianisirenden Styls war 1873 in Wien ausgestellt. Das Mittelfeld im gelben Tone der Dotterblume, mit Nelkenblüthen bedeckt, die Bordüre von tiefem Türkisblau, mit stylisirten Blumengewinden in Gelb und Rosenroth. Beide Teppiche reflectirten das Licht von ihrer zauberhaften Oberfläche mit dem durchscheinenden Glanze des reinsten Edelsteines, sie zeigten die Harmonie des Blüthenflors eines buntgeblumten Gartens im zarten Sonnenlichte des anbrechenden Tages — so stimmungsvoll waren ihre seltenen Farben gedämpft.

Es war nicht Laune noch Zufall, dass sich diese italianisirten Teppiche der Gunst des Schah Abbas erfreuten; frisch und hell und duftig, wie sie waren, glichen sie dem einen oder anderen der paradiesischen Gärten dieses Herrschers, und ihre Beliebtheit war mit ein Theil der Auflehnung der Perser gegen die erniedrigende Tyrannei ihrer turanischen Unterdrücker. Sie hatte allerdings ihre Ursache in der instinctiven, allen arischen Racen und so auch den iranischen Ariern eigenen Liebe für die Schönheiten der Natur und ganz speciell für die Blüthen des Frühlings, des Raphael der Norderde, wie Jean Paul ihn so treffend bezeichnet.

Vor 25 oder 30 Jahren pflegten die Parsen die Victoria Gardens in Bombay nur zu besuchen, um dort „die Luft zu trinken“, d. i. um einen gesunden Spaziergang zu machen; die Hindus, um an den am stärksten duftenden Blüthen zu riechen, vielleicht diese zwischen den Fingern zu zerdrücken und die Blätter, dem Tabak gleich, ihrer Nase zuzuführen: kam aber ein echter Iraner des Weges daher, im flatternden blauen Gewande mit rothen Rändern und der hohen Mütze aus Schaffell, „schwarz, glänzend, lockig, das Vlies von Karakul“, so pflegte er eine Weile stille zu stehen und über jede Blume nachzusinnen, wie in einer Vision. Hatte er aber eine Blüthe seines Ideals gefunden, so pflegte er seine Matte oder seinen Teppich vor ihr auszubreiten und sich vor sie hinzukauern bis zum Untergange der Sonne, dann aber aufzustehen, sein Gebet zu verrichten, Matte oder Teppich zusammenzurollen und heimzugehen. Und so die nächste Nacht und die folgende, und so Nacht um Nacht; bis sie dahinwelkte, die prächtige Blüthe, pflegte er zu ihr zurückzukehren, immer zahlreichere Freunde mitbringend; und da sassen sie vor ihr und sangen und spielten auf der Guitarre oder der Laute; und sie standen auf zum Gebet, um sich abermals niederzulassen, Sherbet zu trinken und heitere und gewagte Reden zu führen bis spät in die mondhelle Nacht; und so Abend um Abend, bis die Blumenkönigin, übersättigt von der ihr dargebrachten Huldigung, dahinstarb. An dem einen oder anderen Abend gab es eine grosse Schlussscene: auf stand die Gesellschaft plötzlich vor der vollerblühten Blume wie Ein Mann und huldigte ihr in einer Ode von Hafiz; ihre Teppiche rollten sie dann zusammen, und hinaus zogen sie in die Stille der Nacht . . .

Trotz dem Reize der modernen persischen Abbasi-Teppiche muss mit Rücksicht auf die künstlerischen Vorzüge die Palme den Teppichen von Masulipatam und Bangalore zuerkannt werden, welche alle anderen, gegenwärtig nur um des Gewinnes halber erzeugten orientalischen Teppiche übertreffen; den ersteren wegen ihrer Eignung zur Verwendung in europäischen Wohnräumen; den letzteren wegen des bewundernswerthen Ebenmaasses in der Austheilung ihrer grossartig angelegten Dessins und der titanischen Kraft ihrer Farben, die unser Gefühl für Raum und Gesammtwirkung befriedigen und sie uns als Prachteinrichtungsstücke erscheinen lassen, die nur für die Paläste der Könige und die Tempel Gottes erzeugt wurden. Und diese südindischen Teppiche, die von den persischen Abbasi-Teppichen abgeleiteten aus Masulipatam wie jene aus Bangalore, welche weder saracenischen, noch irgend einen modernen Einfluss zeigen, tragen — stets den Zweck, dem sie zu dienen haben, in Betracht gezogen — unter allen modernen Teppicharten die edelsten Muster, während die Bangalore-Teppiche die im Handel erscheinende Waare aus irgend einer Zeit und irgend einer Provenienz bei weitem übertreffen.

---

[1] Das heutige Sultanabad in Irak-Adschemi ist gegenwärtig der Mittelpunkt der Teppichmanufactur Nordwest-Persiens.

[2] Für die Etymologie dieses Wortes vergleiche die Note zu Susan-gird.

Die Einschränkung, die man der Verwendung der orientalischen Teppiche seit dem Beginn des XIX. Jahrhunderts in Europa gab, indem man sie nur als Bodenbelag benützte, so auch der Umstand, dass man mit dem Wort „Teppich" nur einen Bodenbelag bezeichnete, hatten die Schwierigkeit vermehrt, die unlösbare Zusammengehörigkeit zu erweisen, die zwischen den modernen und den alten orientalischen Teppichen in allen ihren localen Verschiedenheiten und den anderen Prachttapisserien besteht. Die Art ihrer Erzeugung, die Zeichnungen für ihre Decoration waren stets dieselben, und im ganzen Osten wurden dieselben entweder ohne oder doch nur mit ganz unbestimmbarem Unterschied, der sich vielleicht auch nur in der Benennung zeigte, als Vorhänge, Gehänge, Decken aller Art und gewöhnliche Teppiche verwendet. Im nördlichen und westlichen Europa dienten sie anfangs beinahe ausschliesslich als Tischdecken, Bettdecken und Wandbehänge, und zwar gelangten sie erst während der protestantischen Reformation in Deutschland, Dänemark, Schweden, Holland und Grossbritannien in allgemeinen Gebrauch, und dies zumeist in Folge der Plünderung der römisch-katholischen Kirchen und der Vertheilung ihrer während eines Jahrtausendes angewachsenen Schätze unter die reformirten Laien, was namentlich in England allenthalben sich vollzog. Dort hatten die Prälaten der römisch-katholischen Kirche und der Adel vom XIII. Jahrhundert ab gewöhnliches Tuch und sogar orientalische Tapisserien als Bodenbelag benützt, doch bis in das XVII. Jahrhundert waren Binsen für diesen Zweck im allgemeinen Gebrauch:

„Alle Gräser und duftigen Blüthen, sauere und süsse,
Streute man in den Hallen und legte sie unter ihre Füsse."

Bis in die Mitte des XVIII. Jahrhunderts verstand man unter dem Wort Teppich irgend eine Art Decke, gestickt oder gewoben, wie man sie über den Tisch oder Schrank oder das Lager breitete, oder vor einem Thore oder einem Fenster oder an einer Wand aufhängte, oder aber im Stiegenhause, in einem Gange oder überhaupt am Boden auflegte. Erst im gegenwärtigen Jahrhundert wurden die Teppiche in England gänzlich ihren ursprünglichen verschiedenartigen übrigen Verwendungsweisen entzogen und ausschliesslich als Bodenbelag benützt. Dem Worte „Teppich" wurde damit seine heutige beschränkte Bedeutung gegeben: „ein starkes Gewebe zum Bedecken der Fussböden".

In der „Comedy of Errors", IV, I, verweist Antipholus auf Adrian's desk,

„That's cover'd o'er with Turkish tapestry".

Shakespeare kannte den Gebrauch von Teppichen als Bodenbelag, denn in „Richard II.", III, 3, spricht Bolingbroke von seinen Truppen, die

„Upon the grassy carpet of this plain"

marschiren — die Ebene vor Flint Castle.

Wenn aber in „Perikles", IV, 1, Mariana, als sie die offene Ebene vor Tharsus betritt, sagt:

„I will rob Tellus of her weed.
To strew thy green with flowers; the yellows, blues,
The purple violets, the marigolds,
Shall as a carpet hang upon thy grave",

so hatte der grosse Dramatiker die Sitte des „Aufhängens" von Teppichen im Auge, wie sie im Osten auf den Gräbern weit häufiger geübt wurde als jene des Aufbreitens derselben am Boden. In „Twelfth Night", III, 4, bezieht sich Sir Toby Belch's Aeusserung: „He is knight . . . . on carpet consideration" wie die gangbare Phrase: „on the carpet" (sur le tapis), auf den Gebrauch von Teppichen als Tischdecken. Der Sinn der citirten Phrase ist, dass Sir Andrew Aguecheek aus rein höfischen Gründen von seinem Herrscher am Rathstische zum Ritter geschlagen wurde, und nicht um der Verdienste willen, die er sich auf dem Schlachtfelde erworben. Das ganze XVI. und XVII. Jahrhundert hindurch begegnen wir den Ausdrücken „carpet-peer", „carpet-knight" und „carpet squire", welche auf Männer Anwendung finden, welche in den teppichbelegten Räumen der Könige und Vornehmen verkehren; „carpet-monger" heisst stets ein Schmeichler, „carpet-trade" Schmeichelei.

Die Bilder der älteren italienischen und deutschen Meister zeigen uns, dass die in Europa importirten orientalischen Teppiche während der späteren Jahrhunderte des Mittelalters und der ersten Zeit der Renaissance (im XV. und XVI. Jahrhundert) den geometrischen und den entarteten thierischen Typus von Centralasien und auch jenen mit dem ernsten Muster des Lebensbaumes der asiatischen Türkei darstellten. Andererseits zeigen uns noch vorhandene Stücke, dass man während der Zeit der Spätrenaissance auch persische Teppiche einzuführen begann, doch gehörten diese dem entarteten Genre an, das den Webern des Landes während seiner lang dauernden Unterwürfigkeit unter Turan (980—1499 n. Chr.) in den „dunklen Zeiten" Persiens aufgezwungen wurde. Es sind dies jene Teppiche, die gegenwärtig von reichen, aber mit Rücksicht auf Geschmack nicht immer maassgebenden Sammlern so ausserordentlich geschätzt werden. Von auserlesener Arbeit, häufig reich mit Gold durchwirkt und fast stets von herrlicher Farbenwirkung, verletzen sie durch das Auftreten von geschmacklosen chinesischen und tatarischen Emblemen, wie auch durch die Ueberfülle von decorativen Blumen und Rankenwerk und die kraftlose, unbeholfene Zeichnung des ganzen Musters. Glücklicherweise kennt man nur mehr wenige hervorragende Repräsentanten dieser barbarischen Teppichweberei, die trotz den fabelhaften Summen, welche unwissende und prahlerische Beschützer jedweder Verirrung der Mode für sie bezahlen, eigentlich doch nur antiquarisches Interesse besitzen. Während des XVII. Jahrhunderts begann die englisch-ostindische Compagnie moderne persische Teppiche in der italianisirenden Art des Abbasi-Typus in Europa einzuführen, und seither haben diese den europäischen Markt in gleichem Maasse beherrscht wie die türkischen Teppiche von Kula und Uschak. Der europäische Handel mit indischen Teppichen von Coromandel und Malabar wurde nach der Weltausstellung 1851 durch Vincent Robinson C. J. E., den Begründer des Hauses Vincent Robinson & Co. in Walbeck Street in London, ins Leben gerufen.

Die Erzeugung der alten wie auch der modernen Prachtteppiche des Westens hat ihren Ursprung in der Nachahmung der Teppiche des Ostens, und ihre Entwicklung hat stets mit dem Import dieser letzteren gleichen Schritt gehalten. Dieser erfolgte durch die Saracenen, welche Teppiche aus Persien, Syrien und Egypten nach Sicilien, Spanien und Frankreich brachten; durch die Venetianer, die den Import aus Centralasien, Persien und der Türkei nach Italien und Deutschland vermittelten; endlich durch die englisch-ostindische Compagnie, welche aus Persien und Indien Teppiche nach dem westlichen und nördlichen Europa einführte.

Die ersten Teppichweber, die das moderne Europa kannte, waren die Saracenen, welche ihre Stühle in Spanien und im südlichen Frankreich einführten und diesen Ländern die Traditionen auf dem Gebiete der Textil-Industrie übermittelten, die sie selber aus Ninive und Babylon, aus Memphis, Theben und Akhmim überkommen hatten; und Frankreich war es, von wo aus die Teppichweberei sich nach allen Gebieten des westlichen und nördlichen Europa verbreitete.

Bis zum XII. Jahrhundert n. Chr. waren die in den letztgenannten Gebieten üblichen decorativen Vorhänge und Decken zumeist in gestickter, selten in eingewobener Arbeit ausgeführt. Nach dieser Zeit jedoch trat — vor Allem in Folge des Beispieles der in Südeuropa angesiedelten Saracenen und theilweise durch den Einfluss des Verkehrs der Flamländer mit den Saracenen zur Zeit der Kreuzzüge — nach und nach der Webstuhl an die Stelle der Nadel für die Herstellung von Tapisserien, und zwar in Spanien, Frankreich (Paris, Tours), Flandern, Antwerpen, Arras, Bethune, Brüssel, Brügge, Lille, Oudenarde, Tournay, Turcoing, Valenciennes, England, Deutschland (Nürnberg) und Italien. In Frankreich gab man den Webern der neuen Stoffe zuerst die Bezeichnung sarrazins und sarrazenois; auch heute noch wird der aufrechtstehende ländliche Webstuhl (tela jugalis) sarasinesca, der Teppichstuhl, mit dem arabischen Worte Alhambra benannt, dem Namen des (rothen) Palastes, in welchem die Bevölkerung der iberischen Halbinsel zum ersten Male mit dem Gebrauche der Prachttapisserien als Fussbodenbelege vertraut gemacht wurde. Der spanische Epigrammatiker Martial berichtet (XIV, 150) von einer parallelgehenden Umwälzung in der alten Manufactur von Textilien, die sich in Folge der durch Alexander den Grossen erfolgten Rückverlegung des Handelsmittelpunktes der alten Welt vom Euphrat- und Tigristhale nach dem Nilthale vollzog. Dort wurde nach und nach die Arbeit der babylonischen Nadel von der des memphischen Weberkammes („pecten") übertroffen.

Die neue europäische Industrie wurde mit Unterbrechungen und mehr oder weniger bedeutungslos das XIV., XV. und XVI. Jahrhundert hindurch betrieben, bis ihr im XVII. Jahrhundert durch den Handel der englisch-ostindischen Compagnie mit Persien eine grossartige und dauernde Anregung gegeben wurde.

Die Franzosen, die im modernen Europa mit dieser Industrie den Anfang gemacht hatten, übernahmen auch für ihre Wiederbelebung die Führung und behielten dieselbe bis 1851. Die Engländer waren allerdings die Ersten, welche einen Färber, Namens Morgan Hubblethorne, im Jahre 1579 nach Persien sendeten, damit er dort das Färben und Weben der Teppiche erlerne; allein die Franzosen waren die Ersten, welche diese Erzeugung organisirten, und zwar, merkwürdig genug, mit Hilfe von Webern, welche die persischen Verfahrungsweisen und die persischen Style der Decoration in England erlernt hatten. So folgten die Fabriken von Fontainebleau (1516), von Franz I. (1515—1547) gegründet, und La Trinité, Rue de Denis, von Heinrich II. (1547—1559), und zu Tours, von Carl IX. (1560—1574) gegründet; dann jene im Faubourg St. Antoine (1597, nach dem Louvre und den Tuilerien im Jahre 1603 übertragen) und im Palais les Tournelles (1607 nach dem Faubourg St. Morceau übertragen), eine Schöpfung Heinrich IV. (1589—1600), und La Savonnerie (1627 und 1725 nach den Gobelins übertragen), von Ludwig XIII. (1616—1643) errichtet, dessen Sohn Ludwig XIV. diese Manufactur dauernd begründete, und zwar der Reihe nach in den Gobelins (1662), zu Beauvais (1664) und zu Aubusson (1665). Beauvais hat bis zum heutigen Tage die durch Persien überkommenen Traditionen der decorativen Kunst des alten Egypten und Mesopotamien bewahrt. Dort hat man bei der Behandlung des conventionellen oder halbconventionellen Dessins stets die glatte Oberfläche des Teppichs in Betracht gezogen und durch die Wahl und Vertheilung der Farben jenes Ineinandergehen von Licht und Schatten und den reizenden Effect des neutralen Glanzes erzielt, den man instinctiv von einem Gegenstande verlangen muss, der, wenigstens im modernen Europa, im Dienste der Schönheit des Hauses, den harmonischen Hintergrund für die auf denselben gestellten Möbel bilden sollte. In den Gobelins dagegen sowie in Aubusson wurden diese unwandelbaren Grundsätze der Ornamentation vom Anbeginne her verspottet, zurückgewiesen und verschmäht. Die Blumenmuster und Gewinde der italianisirenden Abbasi-Teppiche wurden durch grosse scenische Compositionen landschaftlichen, architektonischen Charakters, durch rührende Idyllen und heroische sowie mythologische Darstellungen ersetzt, welche die strengste Perspective zeigten, mit Bordüren von aufgehäuften Früchten und Blumen in vollem Relief, Alles wie auf wirklichen Bildern gemalt, Massen von contrastirenden Farben, Licht und Schatten zeigend. Das Ergebnis war, dass diese Teppiche von Aubusson und aus den Gobelins im Vereine mit den in ähnlicher Weise fehlerhaften und gewöhnlichen Porzellanen von St. Cloud (1688) und später jenen von Sèvres (1756) in Folge der grossen Beliebtheit, welcher sie sich damals erfreuten, einen höchst herabwürdigenden Einfluss auf alle ornamentalen Kunstgewerbe Europas ausgeübt haben, von dem sich die Textil- und die Tapetenindustrie Englands und Irlands erst seit der grossen Ausstellung des Jahres 1851 langsam zu erholen begann.

Die Erzeugung von neuen Tapisserien in England wurde zuerst systematisch von Jakob I. zu Mortlake in Surrey unter der Leitung Sir Francis Crane's eingerichtet, und einzelne seiner herrlichen Leistungen finden sich sowohl auf dem Continente als auch in verschiedenen königlichen Palästen Englands, so die Reproductionen der Raphael-Cartons, die in Hampton Court aufbewahrt werden. Dem Bürgerkrieg, der den heimischen Künsten in England und Schottland so verderbnisbringend war, fiel auch die Fabrik in Mortlake zum Opfer; wiewohl durch Carl II. wieder hergestellt, gelangte sie nicht wieder zur alten Blüthe und wurde nach dem Tode Sir Francis Crane's für immer geschlossen. So hat man die ständige Einrichtung der Fabrication von Tapisserien und Teppichen vom Edict von Nantes 1685 her zu datiren, zu welcher Zeit eine Anzahl französischer protestantischer Färber und Weber in England Zuflucht fanden und ihre schöne Kunst an verschiedenen Punkten des Reiches einbürgerten. Im Jahre 1750 sprach die Society of Arts einem gewissen Mr. Moore für die in seiner Fabrik zu Paddington unter der Leitung des Mr. Parisot, eines Abkömmlings französischer Flüchtlinge, ausgeführte Nachahmung von türkischen Teppichen einen Preis zu. Diese specielle Manufactur wurde nachher in Axminster in Devonshire, in Wilton in Wiltshire, zu Holyrood bei Edinburgh und später in Glasgow und Kilmarnock im westlichen Schottland eingeführt, und diese englischen und schottischen Sorten von sammtartigen Teppichen sind die feinsten, die man gegenwärtig ausserhalb der Türkei, Persiens und Indiens erzeugt.

Um sie zu vervollkommnen, hatte man nur die Form und Farbe britischer Blumen und Blätter und britischer nationaler Embleme an Stelle der im persischen Style gehaltenen Gewinde, des Lebensbaum-Musters und der Medaillons anzuwenden, welche die heutige Decoration zeigt. Es scheint uns ungereimt, die tropische Palme, den Granatapfel und die geheiligte Lotusblüthe in die decorative Kunst der gemässigten Zonen Europas einzuführen, wo wir in unseren eigenen Wäldern und Gefilden die Fichte, die Eiche, die Bergesche, Maasslieb und Butterblume, die Glockenblume und Kaiserkrone, das Veilchen und die Eglantine, Gaissblatt und Wiesenraute, Chrysanthemum und Camille, die Mohnblume und die Kornblume haben, während die Rose, der Klee, die Distel und der Lauch uns als nationale florale Embleme dienen.

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts wurde die Brüsseler Art der Teppicherzeugung von Tournay in Belgien in Wilton eingeführt, und heute blüht diese Industrie in Kiddermünster in Worcestershire.

Jede Art von modernen europäischen Teppichen lässt sich sonach auf die alten Teppiche von Centralasien, Persien, Westasien, Egypten und Indien zurückführen. Wenn man deren Abstammung mitunter aus dem Auge verlor, so geschah dies nur in Folge der Unterbrechungen, welche die historische Entwicklung der gewerblichen Kunst in der alten Welt erfuhr; so durch die Niederwerfung des weströmischen Reiches durch die Gothen, Hunnen und Vandalen, und des oströmischen und des sassanidisch-persischen Reiches durch die Araber, Türken und Mongolen; durch die gewaltsame Durchführung der protestantischen Reformation in Deutschland, Holland und England; so endlich, insoweit es das letztgenannte Land betrifft, durch den Bürgerkrieg.

Wenn dies klar gemacht ist, so sollte nicht länger eine ernste Schwierigkeit bestehen, die wahrscheinliche, wenn nicht vollständige Identität der modernen Sorten von Tapisserien und sammtartigen Teppichen mit den Prachttapisserien des Alterthums zu erkennen, wie uns diese die Denkmäler von Egypten und Mesopotamien und die Literatur Griechenlands und Roms kennen lehrt.

Eine der Fresken der Ruinen der grossen Nekropole von Medinet Abu (Theben), aus der Zeit der Pharaonen des neuen oder zweiten thebanischen Reiches (1700—1000 v. Chr.), stellt drei an einem aufrechtstehenden (ἱστός ὄρθιος), mit vollkommenem Webbaum (ἀντίον, insubulum, „tela insubulis") versehenen Stuhle webende Männer dar, die ein Gewebe ohne Muster herstellen. In Beni-Hassan, den prächtigen, grottenartigen Gräbern mit den protodorischen Säulen aus der Zeit der Pharaonen des mittleren oder ersten thebanischen Reiches (3100—1700 v. Chr.), zeigt eines der Wandgemälde eine Gruppe von egyptischen Weibern, die augenscheinlich von einem Manne beaufsichtigt sind; sie versehen den Rocken (ἠλακάτη, colus) mit Baumwolle oder Flachs, drehen diesen mit der Spindel (ἄτρακτος, fusus) zu Garn (στήμων, stamen), färben das Garn und weben es auf einem einfachen aufrechten Stuhle („tela jugalis") ohne Webbaum. Man sieht hier, wie sie die Fäden der Kette (ἱστός, στήμων, ἤτριον, μίτος, tela, stamen) mittelst einer Scheideschnur (κανών, liciatorium, arundo) trennen, um so das Fach zu erhalten, durch welches die Fäden des Eintrages (κρόκη, πηνίον, ἐφύφη, ῥοδάνη, subtegmen, subtemen, subteximen) passiren und angeschlagen werden, und zwar dies nicht etwa mit Hilfe des eigentlichen Webeschiffchens (κερκίς, κανών, alveolus) und des Schlägers (σπάθη, spatha, arundo) oder Kammes (κτείς, pecten), sondern mittelst des sogenannten Radius, eines sehr alten Weberwerkzeuges, ähnlich dem langen Weberkamme der Hindus, der gleichzeitig als Schiff und Blatt dient. Bei diesen beiden Stühlen wird die Kette an einem Kettenbaum (σκάπος, scapus) befestigt, anstatt dass man sie, wie dies in Indien geschieht, durch Gewichte, gewöhnlich Steine (ἄγνυθες, pondera)[1], stramm hält. Ein anderes der Beni-Hassan-Bilder stellt einen Mann dar, der auf einem horizontalen Stuhle (ἱστός) einen kleingemusterten Teppich webt.

Auf den mit historischen Bildern bedeckten Wänden von Theben sieht man gleichfalls Darstellungen von Schiffen mit Segeln, der ganzen Fläche nach mit grünen und rothen Quadraten und längs der Bordüren mit rothen, gelben und blauen Balken eingewoben; ferner königliche Throne, bedeckt mit rothen und blauen Stoffen, mit Rondellen und Rosetten geziert; das Schutzdach eines königlichen Zeltes, mit Reihen von geheiligten Basilisken (Uraeus cobra, hadji), wechselnd mit Reihen von Rondellen, Gradinen und dem Knospen- und Blüthenmuster; weiter ein Bruststück der Rüstung von Ramses III. (1269 bis 1244 v. Chr.), mit Löwen und Kameelen geziert, die innerhalb der von senkrechten Balken und wagrechten, das Knospen- und Blüthenmuster tragenden Streifen gebildeten vier Abtheilungen angebracht sind. Vom Kameele behauptet man, es sei den Egyptern in Wirklichkeit erst nach der Einnahme des Landes durch die Römer bekannt geworden. Herodot (484—424 [?] v. Chr.) erwähnt (II, 182), dass Amasis, König von Egypten (570—526 v. Chr.), der Athene zu Lindos einen sehenswerthen, linnenen Panzer weihte und (III, 47) den Lacedaemoniern ein Panzerhemd gesendet; von letzterem sagt er: „Dasselbe ist von Linnen, und sind viele (Thier-) Bilder hineingewebt (ζῴων ἐνυφασμένων συχνῶν) und ist geschmückt mit Gold- und Baumwolle.“ Er fügt hinzu: „Ebenso ist auch das Panzerhemd, das Amasis der Athene zu Lindos geweiht hat.“ Jeder Faden desselben bestand wieder aus dreihundertsechzig Fäden; der römische Consul Mucianus erzählte dem Naturforscher Plinius (23—79 n. Chr., XIX, 7), dass er, als er in Rhodus war, dieses Panzerhemd in Lindos gesehen, jedoch damals nur mehr wenig davon übrig war — so sehr hatte es durch das Betasten seitens der Besucher gelitten, die sich von der ausserordentlichen Zusammensetzung der feinen Fäden gewisser überzeugen wollten. In Sakkara hat man jüngst den ähnlich mit Stickerei auf dem Gewebe gezierten Aermel eines egyptischen Gewandes gefunden; eine charakteristisch egyptische Modearbeit, auf die auch Lucanus (65 n. Chr.) in seiner Beschreibung (X, 141—143) des Gewandes hinweist, welches Kleopatra trug, als sie Julius Caesars Anwesenheit in Alexandrien feierte:

---

[1] Im westlichen Indien habe ich das Garn an einem horizontalen Stuhle dadurch gespannt erhalten gesehen, dass der Weber es um seinen Leib schlang. Auch sah ich Baumgarn in der Art spinnen, dass der Spinner die linke Hand als Rocken, die rechte als Spindel gebrauchte.

„Weiss durchschimmert die Brust sidonischer Fäden Gewebe,
Welche die Nadel am Nil, da der Serer Kamm sie verdichtet,
Lockert' und weit ausdehnte zum wallenden Feiergewande.“

„Candida Sidonio perlucens pectora filo,
Quod Nilotis acus conpressum pectin Serum
Solvit, et extenso laxavit stamina velo.“

Sir J. Gardiner Wilkinson erwähnt („Ancient Egyptians“, vol. III, 172) einen alten egyptischen Teppich, der von Mr. Hay in Theben entdeckt wurde. Er trägt in der Mitte des Feldes die Figur eines Knaben in Weiss auf grünem Grunde, darüber eine weisse Gans, das hieroglyphische Zeichen für Knabe. Ueber dieser Verzierung ist der Grund gelb mit verschiedenen weissen Dessins; das Ganze von einer Borde aus rothen, weissen und blauen Linien und einem triangulären Dessin eingeschlossen, das längs des äussersten Randes des Teppichs hinläuft. Augenscheinlich gehört dieses Stück derselben Periode (284—640 n. Chr.) an wie die Teppiche und andere Gewebe, welche von Maspero zu Akhmim entdeckt wurden, nämlich jener Zeit, wo die inländische pharaonische Kunst des alten Egypten durch die entartete griechische Kunst des oströmischen (byzantinischen) Reiches beeinflusst wurde.

Man hat keine wirklichen Reste von altassyrischen und babylonischen Teppichen, doch erbringt eine Reihe von Documenten dieser Zeit unwiderlegbare Beweise dafür, dass die heute noch in Hindustan und in Centralasien erzeugten Teppiche, mit Rücksicht auf Zeichnung und Farbe, dieselben Teppiche sind wie jene, die man in den Palästen Sargons, Sanheribs, Asarhaddons und Asurbanipals, des Sardanapal der Griechen, des „Asenaphar, des grossen und glorreichen“, im ersten Buche Esdras (hebr. Esra), IV, 10, als Zeltdecken und Bodenbeleger benützte; so die von Layard am Eingange des Palastes des Sanherib (705—681 v. Chr.) am Kuyundjik-Hügel bei Mosul (Ninive) aufgefundene Platte mit den grossen Rosetten, die sich im Centrum ausgehauen finden, und den Knospen und Blüthenmustern in der Bordüre; weiter die Thürschwelle des Palastes von Sargon (722—705 v. Chr.) auf dem Khorsabad-Hügel im Norden von Mosul mit ähnlicher Bordüre und einem Mittelstück, aus gekreuzten Stäben bestehend, mit halbfloralem und halbgeometrischem Muster; daran schliessend die emaillirten Ziegel, die zu Khorsabad und in den Palästen des Asarhaddon (681—668 v. Chr.) und des Assurbanipal (668—626 v. Chr.) zu Nimrud (Calach) gefunden wurden; endlich die Ornamentik der königlichen Gewänder des Chaldæerkönigs Merodach-Nadin-Akhi (1100 v. Chr.) und der auf den „Niniveh marbles“ dargestellten Assyrerkönige. Die Steinplatte von Kuyundjik und die Thürschwelle von Khorsabad sind augenscheinlich nach Teppichen copirt, und zwar die erstere nach solchen in der Art der Teppiche von Bangalore; auch waren sie aller Wahrscheinlichkeit nach wie Teppiche in Farben. Das Brustkleid Sardanapals, wie man es auf den „Niniveh marbles“ sieht, ist die genaue Miniaturcopie eines kurdischen Teppichs aus der heutigen Zeit. Das Feld trägt einen palmgekrönten Lebensbaum, und die Bordüre besteht alternirend aus Streifen und Rosetten (Lotusblüthen), während der Zeichner damals dieselbe Schwierigkeit fand, das Ornament richtig um die Ecke zu führen, wie wir sie heute noch bei den kurdischen und anderen orientalischen Teppichen wahrnehmen können. Kurz, die Teppiche, welche man heute in Kleinasien, Persien und Turkestan sowie in Südindien erzeugt, wiederholen, was die allgemeine Anlage der Zeichnung, die decorativen Details und die Farbengebung anlangt, getreu die assyrischen und babylonischen Pracht-Textilfabricate von 1000—606 v. Chr. (Fall von Ninive) und 538 (Fall von Babylon).

Die Denkmäler der Hittiter in Syrien und Kleinasien beweisen, dass die Künste dieser halbsemitischen Tatarenvölker unmittelbar jenen der Egypter, Chaldæer und Assyrier entlehnt waren; das reiche Gewand eines Hittiterkönigs oder Priesters, der, in Stein ausgeführt, auf der Seite einer Spitze des Bulgar-Dagh zu Ibriz gefunden wurde, ist mit denselben Mustern geziert, welchen wir auf den ältesten Darstellungen von Textil-Erzeugnissen in Chaldæa, Assyrien und Egypten, und bis heute noch in Kattywar, Gudjerat, Sindh und Rajputana in Indien begegnen. Der breite Rand dieses königlichen oder priesterlichen Gewandes trägt das Swastica-Muster, dessen überwiegendes Vorkommen gegenwärtig überall die turanische Kunst der alten Welt ebenso kennzeichnet, wie der Lebensbaum und das Blüthen- und Blumenmuster charakteristisch für die arische Kunst sind.

Die Façaden der phrygischen Gräber in Anatolien sind mit denselben Mustern geziert, welche die turkomanischen Nomaden von Kleinasien und Centralasien gegenwärtig für ihre Teppiche anwenden. Diese Gräber sind also Reproductionen der Holzhäuser der alten Einwohner von Kleinasien, und die Façaden solche der Teppiche, die man vor denselben aufhing; in der That werden heute noch im Osten Teppiche nicht allein vor die Eingänge von Zelten und anderen Wohnstätten, sondern auch über die Gräber der Todten gehangen.

Von den Textil-Erzeugnissen der Phönicier und der Juden haben wir weder Ueberreste noch Abbildungen. Aus der hebräischen, griechischen und lateinischen Literatur wissen wir jedoch, dass diese semitischen Völker seit den ältesten Zeiten sich eines grossen Rufes wegen ihrer Vorliebe für Prachterzeugnisse des Kunstgewerbes erfreuten, und dass die Gewebe von Sidon und Tyrus stets allerorts geschätzt wurden — vielleicht mehr ihrer herrlichen Purpurfarben als ihrer Zeichnungen wegen. Carthago, eine Colonie von Tyrus, erlangte gleichfalls einen wohlbegründeten Namen wegen seiner Gewebe mit figuralen Dessins.

In Persien wiederholen uns die egypto-assyrischen Sculpturen von Persepolis und die herrlich emaillirten Fliese von Susa die Geschichte der nahen Verwandtschaft aller Kunstgewerbe der alten Welt. Die Krieger auf den Emailfliesen von Susa tragen Gewänder mit dem Muster des Kleides, welches der König oder Priester auf dem Hittiter-Bilderwerke von Ibriz trägt, und das eingebrannte carrirte Muster des Bodenbelages mit der Bordüre im Blüthen- und Blumendessin kann in der Zeichnung nicht von dem grossen *satranji* der Mahratten unterschieden werden, welcher während der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhundertes in den Palästen der Peishwas zu Poona im westlichen Indien im Gebrauche stand. Persien empfing all seine Kunst von Egypten, von Assyrien und Babylonien und von Lydien und Griechenland; in Folge seiner prädominirenden Stellung in Vorderasien jedoch übte es einen mächtigen Gegeneinfluss auf diese Gebiete während der ganzen Zeit der achaemenidischen (559—331 v. Chr.), der parthischen (248 v. Chr. bis 227 n. Chr.) und der sassanidischen Periode (227—651 n. Chr.) aus, und so wurde dieses Land zu einem der mächtigsten Factoren in der Entfaltung der byzantinischen Kunst (VI. bis VII. Jahrhundert n. Chr.) im oströmischen Reiche und der saracenischen Kunst (VII. Jahrhundert) des Islam.

Wie man von ihrem natürlichen guten Geschmacke und ihrer Liebe für Symmetrie und Maass in allen Dingen erwarten kann, geben die Griechen in ihren plastischen und glyptischen Künsten, wie sie sich in den auf uns gekommenen Stücken zeigen, keine genauen Darstellungen von textilen Prachterzeugnissen, aber auch in ihrer fictilen Kunst, die doch mit der Wirklichkeit ihres täglichen Lebens so sehr verknüpft war, ist die Charakterisirung dieser Erzeugnisse weniger bestimmt, als man gewärtigen dürfte. Das Berliner antiquarische Museum besitzt eine geschnittene Gemme, die in King's „Antique Gems and Rings“, XIX, 8, abgebildet ist und Athene darstellt im Begriffe, Arachne in eine Spinne zu verwandeln; hier zeigt der Webstuhl die im Hause übliche Form der einfachen „tela jugalis“. Die „tela insubulis“ in ihrer rohesten und handlichsten Form ist auf einer Vase dargestellt, die 1888 auf den Abhängen des Kabeirion zu Theben gefunden wurde und nunmehr sich im Britischen Museum befindet, desgleichen auch auf einer Vase aus derselben Zeit, die für das Oxford-Museum aus der Van Branteghem-Collection gekauft wurde. Beide sind abgebildet im „Journal of Hellenic Studies“, vol. XIII, part 1, 1892—1893. Auf einer attischen Vase aus dem V. Jahrhundert v. Chr. findet sich eine griechische Frau dargestellt, die spinnt, auf einer anderen aus derselben Zeit eine solche, die das Weberschiffchen mit Garn versieht, während eine dritte attische Vase desselben Datums, die in Chiusi aufgefunden wurde und im Berliner Antiquarium sich befindet, die berühmte Darstellung der vor dem Webstuhl sitzenden Penelope mit dem an ihrer Seite stehenden Telemach trägt. Der Stuhl ist eine etwas complicirte Ausbildung der „tela insubulis“, das Gewebe auf demselben zeigt ein reiches Muster mit geflügelten Thieren und geflügelten Männern des egypto-mesopotamischen Typus, dort mit einem Sterne, hier mit einem Swastica zwischen dieselben gelegt, und die Bordüre von den üblichen egyptischen Ornamenten und Streifen.[1])

Eine attische Vase aus dem V. Jahrhundert v. Chr., gegenwärtig in der Campanari-Collection, zeigt uns zwei Frauen, die ein Gewebe falten, entweder nachdem sie es gewoben oder nachdem sie es gewaschen. Die grosse attische Vase aus Cervetri, jetzt im Wiener Museum, ist mit einer farbigen Darstellung des Besuches des Priamus im Zelte des Achilles versehen, in der die Prachtdecken des Lagers, auf dem Achilles ruht, und die Teppichballen, welche ihm Priamus anbietet, die egyptischen Ornamente der Denkmäler von Medinet Abu, Luksor und Karnak zeigen. Es sind dies die einzigen mir bekannten classischen Illustrationen von Decken und Teppichen; andere Darstellungen der Textil-Industrie der Griechen und Römer beziehen sich alle auf mehr oder weniger gelungen ornamentirte Artikel der männlichen oder weiblichen Bekleidung. Eine ganze Serie von keramischen Malereien aber zeigt uns, dass die Gewänder, welche die Griechen und Italioten und die Thracier und Lydier vom VI. bis zum III. Jahrhundert v. Chr. trugen, nicht allein in ihrem allgemeinen Charakter Aehnlichkeit mit den heiteren und kostbaren Gewändern besitzen, die sich auf den Monumenten der Egypter, Chaldæer, Hittiter, Assyrier, Babylonier und Perser von der ersten bis zur letzten Zeit ihrer Geschichte finden, sondern in ihrer Musterung mit diesen Prachtgewändern geradezu identisch sind, und auch mit jenen, die sich heute noch in Indien und grossentheils in Vorderasien und Nordafrika finden. Von Malereien dieser Art seien die nachstehenden hervorgehoben: Das Bild des Chryses, den Apollo versöhnend, auf einer italischen Vase in der Jatta-Collection zu Rom; das des Thamyris und der Musen auf einem attischen Weingefässe in derselben Sammlung; die Heroen im Hades auf einer italischen Vase, gegenwärtig in der alten Pinakothek in München; die sich bewaffnenden und zur Schlacht vorbereitenden Krieger auf einem attischen Trinkgefässe aus dem V. Jahrhundert v. Chr. im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien; die Vermählung des Peleus und der Thetis von Clytias und Ergotimus auf der berühmten François-Vase; das Urtheil des Paris auf der in den „Römischen Mittheilungen“, vol. II, 1887, abgebildeten attischen Vase; die Versammlung der Götter von Oltos und Euxitheos auf einer attischen Vase aus dem V. Jahrhunderte im Corneto-Museum; Alcmene und Megara von Assteas auf einer italischen Vase aus dem IV. Jahrhunderte v. Chr., gegenwärtig in Madrid; endlich das Bild der Leda und der Dioscuren von Exekias auf einer attischen Vase aus dem VI. Jahrhunderte v. Chr., gegenwärtig im Museo Gregoriano in Rom.

In Italien befindet sich in Pompeji ein Fresco aus der römischen Kaiserperiode, eine Zeltdecke darstellend, mit Delphinen und Seepferden, welche abwechselnd das Innenfeld umgeben, und einem gewürfelten Muster an dem reichbefransten Saume.

Die christliche Periode der Kunst der Teppichweberei liegt abseits von dem Zwecke dieses historischen Rückblickes, wie ihn uns die alten Denkmäler vermitteln; indem ich die letzteren verlasse, muss ich jedoch eines Mosaiks in der von Theodorich dem Grossen, 493—556 n. Chr., im VI. Jahrhunderte in Ravenna erbauten Kirche des heil. Apollinaris (nella città) erwähnen, welches den Palast des Ostgothenkönigs darstellt; dessen Hallen sind in derselben Weise mit Teppichen behangen, wie man dies in den pittoresken Zeiten der Peishwas bei der Drapirung der Colonnaden des alten Mahrattenpalastes zu Poona[1]) zu thun pflegte, indem man so Gänge bildete; und zufällig waren die Teppiche Theodorichs in Ravenna und Baji Raos in Poona mit einem ähnlichen floralen Muster bedeckt.

Es wäre unmöglich, innerhalb des hier verfügbaren Raumes alle Anspielungen und Beziehungen auf Tapisserien in der Literatur der Alten anzuführen, und deshalb muss ich mich auf eine summarische Uebersicht der wichtigsten auf diese Erzeugnisse bezugnehmenden Stellen beschränken, wie sie uns bei den hebräischen, griechischen und römischen Schriftstellern begegnen.

Mit der Bibel beginnend, finden wir im Pentateuch, Cap. XXVI bis XXVIII, XXXV und XXXVI, und XXXVIII bis XL des Buches Exodus, eine ausführliche, lebendige Aufzählung der ritualen Einrichtungsstücke des Tabernakels oder Zeltes Jahwe's und der Gewänder der den Gottesdienst versehenden Priester und Leviten. Nach Cap. XXVI, Vers 1, waren die zehn längsseitigen Vorhänge des Zeltes „von gezwirntem Byssus und von Hyacinth, von Purpur und von zweimal gefärbtem Carmosin, mit Stickwerk von allerlei Figuren“ (nach dem Hebräischen Figuren von Cherubim); nach Vers 31 war der Vorhang καταπέτασμα vor dem Allerheiligsten von Hyacinth und Purpur und zweimal gefärbtem Carmosin und gezwirntem Byssus mit Stickwerk und mannigfaltigem, zierlichem Gewebe; nach Vers 36 war der „Vorhang (κάλυμμα) vor der Thüre des Zeltes von Hyacinth und Purpur und zweimal gefärbtem Carmosin und gezwirntem Byssus mit Stickwerk“; und im Cap. XXVII, Vers 16, erfahren wir, dass der Vorhang „im Eingange des Vorhofes“ des heiligen Zeltes in derselben Weise gefärbt und „mit Stickwerk“ versehen war. Im vierten (nach dem Hebräischen im zweiten) Buche der Könige, Cap. XXIII, Vers 7, heisst es: „Er (Josias) riss auch die Häuslein nieder, welche im Hause des Herrn waren, wofür Weiber Hain-Zelte webten“, und zwar mit dem Lebensbaum-Symbole, welches bei jenen in Verehrung stand, die nach Vers 5 „Räucherwerk anzündeten dem Baal und der Sonne und dem Monde und den zwölf Zeichen und dem ganzen Heere des Himmels“.

Im Buche Esther (circa 450 v. Chr.), Cap. I, Vers 6, lesen wir von „himmelblauen und rothen und veilchenblauen Tüchern“ in des Königs Palast zu Susa (Schuschter).

Das hebräische Wort karpas, hier mit himmelblau übersetzt, entspricht dem Sanscritworte Baumwolle (karpasa, κάρπασος, carbasus); und in der That bezieht sich diese Stelle auf die bekannten blaugestreiften Baumwollteppiche von Indien, daris genannt (wörtlich twills, d. i. δί-μιτοι, dimities). Im Psalm CIII (CIV), 1, 2, apostrophirt der Prophet den Schöpfer mit den erhabenen Worten: „Du hast angethan das Licht wie ein Kleid, ausgespannet den Himmel wie ein Fell.“ In den Sprüchen Salomons, VII, 16, wo von dem listigen Weibe und dem einfältigen jungen Manne die Rede ist, sagt das Weib: „Ich habe mein Bett mit Bändern geziert, mit bunten Teppichen aus Egypten belegt.“ Im Cap. XXXI, Vers 22 und 24, sagt er bei der Schilderung eines guten Weibes unter Anderem zu ihrem Lobe: „Sie machet sich Decken, weisse Leinwand und Purpur ist ihr Kleid.“ „Sie machet Hemden und verkauft sie und liefert Gürtel an den Chananiter.“ Hier wird der Ausdruck Hemd mit Sadin wiedergegeben, welches das griechische Sindon, d. i. indischer Muslin, bedeutet. Im Hohen Liede Salomons, Cap. I, Vers 4, sagt die Braut von sich: „Ich bin schwarz, aber schön, ihr Töchter Jerusalems, wie die Hütten Cedars, wie die Teppiche Salomons“, während im Cap. III, Vers 10, der Wagen Salomons als mit Purpurdecken belegt beschrieben wird, gleich den „serica carpenta“ (Propertius, IV, VIII, 23) der Römer und dem silbervergoldeten und dem mit Seide und Behängen bedeckten bunten eka der Hindus. Endlich heisst es im Buche des Propheten Ezechiel, Cap. XXVII, Vers 20, mit Bezug auf den reichen und ausgedehnten Handel von Tyrus: „Dedan handelte bei dir mit Teppichen zum Sitzen“; mitunter werden diese als prächtige Teppiche für Streitwagen bezeichnet. Es ist gleichgiltig, welche Version dem hebräischen Originale näher kommt, da die eine wie die andere auf die Prachttapisserien hinweist, durch welche Indien und Irak

---

[1]) Die Malerei dieser Vase ist von Professor J. H. Middleton in seinem Artikel über „Textiles“ in der letzten Auflage der Encyclopaedia Britannica wiedergegeben.

[1]) Die Zerstörung dieses Palastes durch eine Feuersbrunst im Jahre 1827 bedeutet für den Kunsthistoriker einen dauernden Verlust. Gleich dem heute noch stehenden Tempel des Vischnu, in seiner Verkörperung als Rama, auf der Insel Ramisseram, bildete dieser Tempel ein bezeichnendes Beispiel für die Erhaltung des mesopotamischen Baustyles in Indien bis in die neueste Zeit, die unmittelbar der Eroberung des Landes durch England voranging. Baji Rajo I., der zweite Peishwa (1720—1740 n. Chr.), begann, sein Nachfolger, Balaji Baji Rajo I. (1740—1761 n. Chr.), vollendete den Bau, der im Shanvar-Districte aufgeführt wurde, weil Baji Rao aus dem Umstande, dass er eines Tages einen Hasen sah, der einen Hund von dieser Stelle vertrieb, schliessen zu dürfen glaubte, dass ein Palast, der dort aufgeführt würde, niemals von den Mongolen in Delhi eingenommen werden könnte. Er war sieben Stockwerke hoch; das siebente Stockwerk bildete das Asmani Mahal oder den „Palast des Firmaments“, von Baji Rao II., dem letzten Peishwa (1795—1851 n. Chr.), aufgeführt, dessen Adoptivsohn der berüchtigte Nana Sahib war. Der Bau war in vier grössere und drei kleinere Sectionen getheilt und enthielt sieben divankhane oder Empfangshallen. Jede der letzteren bestand aus einer langen Halle mit längsseitigen Gängen, die von der Halle durch reichverzierte Säulen getrennt waren. Die Decken waren mit prächtigen Holzschnitzereien, die Wände mit Scenen aus den Itihasas und Puranas in Emailfarben und Gold bedeckt. Vom sechsten Stockwerke dieses Palastes stürzte sich Madu Rajo Nazayana, der fünfte Peishwa (1713—1795 n. Chr.), in den Brunnen des Hofes.

Arabi (Mesopotamien) von jeher berühmt waren. In den Versen 23 und 24 desselben Capitels heisst es: „Haran, Chene und Eden handelten mit dir; Saba, Assur und Chelmad waren mit dir im Handel.“ „Diese handelten mit dir und lieferten dir allerlei Waaren, Ballen von himmelblauem Stoff, Stickerei und kostbare Güter, wohleingepackt und mit Stricken gebunden, auch Cedern hatten sie, um mit dir zu handeln.“ Alle Erklärer stimmen darin überein, dass hier die Baumwollen-, Wollen- und Seidengewebe des alten Indien gemeint sind, in welchen die Araber im Westen auf dem Wege des Persischen Golfs, Adens und des Rothen Meeres handelten.

Wenn von Ceder die Rede ist, so sind darunter die aus diesem Holze verfertigten Kisten zu verstehen, welche die den Cachemirshawls unserer Zeit ähnlichen Wollenstoffe enthielten, während unter den „himmelblauen Stoffen“ möglicherweise die mit Indigo gefärbten Gewänder verstanden sind, welche heute noch in einem Stück, ohne Naht gewoben, in ganz Indien erzeugt werden.

Die homerischen Gedichte zeigen ein ausnehmend starkes und unter den griechischen Autoren aussergewöhnliches Gefühl für die Schönheit der Luxusgebilde jedweder Art und besonders der Textilfabricate. Fast in jedem Buche der Ilias und der Odyssee wird ihr Lob gesungen; ich muss mich hier mit dem Hinweis auf jene Stellen begnügen, in denen speciell der Tapisserien unter der Bezeichnung τάπης gedacht wird; auch will ich einige der Beschreibungen hervorheben, die den Dessins der Textil-Erzeugnisse seiner Zeit gewidmet sind. Der Ausdruck ῥῆγος, Decke, Teppich, findet sich häufig in der Ilias und der Odyssee, und zwar meist mit der Bezeichnung καλός, „schön“; doch kann ein solcher Teppich nicht irgend einer Art von wirklichen Prachttapisserien gleichgestellt werden, und galt der Ausdruck wahrscheinlich einem losen Gewebe, vielleicht einer Gattung von Filz aus Wolle, der seine Vorzüge seiner Weichheit und den frischen Farben dankte, mit welchen er meist gefärbt wurde.

In der Ilias, IX, 200, sitzen die Helden Agamemnons „auf Sesseln und Teppichen, schimmernd von Purpur“ (τάπησί τε πορφυρέοισιν); in X, 156, schläft Diomedes ausserhalb seines Zeltes, „doch war unter dem Haupt ein schimmernder Teppich gebreitet“ (τάπης φαεινός); in XVI, 224, geschieht bei Aufzählung des Inhaltes der Truhe, welche Thetis dem Achilles zum Geschenk machte, ausdrücklich „dickwolliger Decken“ (οὔλων τε ταπήτων) Erwähnung; und in XXIV, 230, bietet Priamus unter den als Lösegeld für Hectors Leichnam bestimmten Gaben dem Achilles zwölf der Teppiche (δώδεκα δὲ τάπητας). In der Odyssee, IV, 124, bringt Alkippe der Helena „den weichen, wolligen Teppich“ (τάπητα μαλακοῦ ἐρίοιο), während in Vers 297—298 desselben Buches Helena befiehlt, auf die Schlafstätten des Nestor und Telemachus „prächtige Polster zu legen“ (ῥήγεα καλὰ) „und Teppiche drüber zu breiten“ (τάπητας).

In VII, 337, lässt Arete die Bettstätte für Ulysses in der IV, 297—298, beschriebenen Weise bereiten; in X, 12, wird erwähnt, dass die Söhne des Aeolus, „gesellt zu den ehrsamen Weibern, ruhn auf weichem Gewand“ (ἔν τε τάπησι); die unteren Classen der Eingeborenen Indiens schlafen heute noch auf Teppichen, welche zu diesem Zwecke jeden Abend ausgebreitet und des Morgens wieder zusammengerollt und den Tag über bei Seite gelegt werden.

Was den Decor der Gewebe der homerischen Periode anlangt, so heisst es in der Ilias, III, 125—127: „Jene (Iris) fand sie (Helena) daheim, und ein grosses Gewand in der Kammer webte sie, doppelt und hell, durchwirkt mit mancherlei Kämpfen rossebezähmender Troer und erzumschirmter Achaier, welche sie ihrethalb von Ares' Händen erduldet!“

In VI, 289—294, betritt Hecuba ihre lieblich duftende Kammer, „wo sie die schönen Gewande (πέπλοι παμποίκιλοι) verwahrete, reich an Erfindung, Werke sidonischer Frauen“, nimmt eines davon, „welches das grösste war und das schönste zugleich an Erfindung (ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν), hell wie ein Stern, so strahlt' es“, und eilt damit in den Tempel der Athene, um es der blauäugigen Göttin als Sühne in den Schooss zu legen. In XIV, 178—185, hüllt sich Here „ins Gewand, das ambrosische, welches Athen' ihr zart und künstlich gewirkt voll mancherlei Wundergebildes“ (δαίδαλα πολλά), „um dann schlang sie den Gürtel, mit hundert Quästen umbordet“; zuletzt nimmt sie einen „Schleier, lieblich und neuvollendet; er schimmerte hell wie die Sonne“. In XXII, 440—441, wird erzählt, dass Andromache, ganz untröstlich über den Tod Hectors, „webt' ein Gewand (ἱστὸν ὕφαινε) doppelt und purpurhell durchwirkt mit mancherlei Bildwerk“ (ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσεν). In der Odyssee, XV, 417—418, findet sich ein Hinweis auf das phönizische Weib, „geübt in künstlicher Arbeit“ (ἀγλαὰ ἔργα ἰδυῖα), während Buch XIX, Vers 225—235, folgende Beschreibung vom Kleide des Odysseus gibt:

„Purpurn war und rauh das Gewand des edlen Odysseus,
Zwiefach, aber daran die goldene Spange geheftet,
Schliessend mit doppelten Röhren, und vorn war prangendes Stickwerk;
Zwischen den Vorderklauen des wild anstarrenden Hundes
Zappelt ein fleckiges Rehchen; und Jeglicher schaute bewundernd,
Wie, aus Golde gebildet, der Hund anstarrend das Rehkalb
Würgete, aber das Reh zu entfliehen mit den Füssen sich abrang.
Unter dem Mantel bemerkt' ich den wunderköstlichen Leibrock;
Zart und weich, wie die Schal' um eine getrocknete Zwiebel,
War das feine Geweb' und schimmerte hell wie die Sonne.
Wahrlich, viel' der Weiber betrachteten ihn mit Entzückung.“

Aeschylus, 525—456 v. Chr., spricht in dem „Gefesselten Prometheus“, 24, von „der buntgewand'gen Nacht“, oder nach einer anderen Uebersetzung von „der Nacht in buntem Sterngewand“ (ἡ ποικιλείμων νύξ); in den „Persern“, 821, heisst es von Xerxes: „Im Schmerz des Unglücks riss er zu Fetzen lumpenhaft — Um Brust und Nacken seines Kleides Goldgeweb'“ (ποικίλων ἐσθημάτων); in „Agamemnon“, 864, erhalten die Mägde Befehl, „den Pfad zu überbreiten mit den Teppichen“ (στρωννύναι πετάσμασιν); 865 lautet: „Purpurgebreitet sei die Bahn“; 878 erfahren wir von „buntgewirkter Pracht“ (ἐν ποικίλοις κάλλεσιν), 881 von „Fussbedienungen und bunter Pracht“ (ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων); 912 heisst es: „tretend auf des Purpurs Glanz“ (πορφύρας πατῶν); in den „Choephoren“, 225—226, vernehmen wir von dem „Gewand“ (ὕφασμα) des Orestes, Electra's „eigner Hände Werk“, mit „des Weberschiffleins Marken (σπάθης τε πληγάς), der Thiere Bild“ (θήρειον γραφήν), 1000, vom Blute des Agamemnon, das mit der Zeit vermag „hinwegzutilgen all des Purpurs Farbenpracht“ (πολλὰς βαφὰς τοῦ ποικίλματος); in den „Schutzflehenden“, 267—273, endlich lässt der Dichter den Pelagus also zum Chor sprechen:

„Unglaublich klingt es meinem Ohr, ihr fremden Frau'n,
Dass euer Stamm hier Argos' Blut entsprossen sei.
Denn eher gleicht ihr Frauen, die in Libya,
Nicht solchen, die in diesem Lande heimisch sind.
Die Fluth des Neilos nährte wohl ein solch Geschlecht“

„und das egyptische Muster, d. i. das Knospen- und Blüthenmuster eueres farbigen Gewandes, ist wohl von männlichen Webern gewoben.“[1]

Sophokles, 496—405 v. Chr., scheint nach „Oedipus auf Kolonos“, 337—341, gleichfalls die Meinung der Griechen zu theilen, dass im alten Egypten der Webstuhl nur von den Männern bedient wurde, indem er den Oedipus folgende Aeusserung über seine Söhne thun lässt:

„O dass sie ausgeartet sind so ganz und gar
In Sitt' und Lebensweise nach Egyptens Brauch!
Dort bleibt der Mann stets unter seinem Dach daheim
In Ruh' am Webstuhl sitzen, und der Weiber Hand
Schafft draussen, was zum Lebensunterhalt gebricht.“

Herodot II, 35, sagt dasselbe; doch wissen wir aus den Denkmälern, dass im alten Egypten sowohl Männer als Frauen webten.

Euripides, 480—406 v. Chr., bezieht sich in „Hecuba“, 466—474, auf die gestickten Darstellungen auf dem safranfarbigen Gewand oder Schleier (ἐν κροκέῳ πέπλῳ), dem Weihegeschenk am Feste der Panathenäen, wo „mit Rossen der Wagenthron Athenäas bespannt, und das Titanengeschlecht, wie's mit flammendem Blitz in Schlaf einwiegt Zeus, der Kronid'“; in „Iphigenia in Aulis“, 73—74, auf Paris, welcher von Phrygien nach Lacedaemon kam, „blühend in Gewänderpracht, von Gold erglänzend, in Barbarenüppigkeit“ (ἀνθηρὸς μὲν εἱμάτων στολῇ χρυσῷ τε λαμπρὸς βαρβάρῳ χλιδήματι); in „Iphigenia in Tauris“, 222—224, noch einmal auf das bereits erwähnte Weihegewand an dem alljährlich[2] stattfindenden panathenäischen Feste, auf welchem eingestickt war „am lieblich schnurrenden Webstuhl mit dem Schiffchen das Bild Pallas der Attischen und der Titanenkampf“; 814—816 auf ein kunstvoll gearbeitetes Gewebe, darstellend den Argonautenzug, und ein anderes, darein gewoben „der Sonne Flucht“; in den „Troerinnen“, 991—992, wird Paris geschildert als „im barbarischen Gewande, goldumglänzt“; in „Ion“, 506, geschieht der „Schiffchen“ (ἐπὶ κερκίσιν) Erwähnung, und 1141—1165 der „heiligen Stickereien“ (ὑφάσμαθ' ἱερὰ) von Delphi, womit Ion das von ihm auf dem Gipfel des Parnassus errichtete Festzelt überdeckte. Ich lasse die ausführliche Beschreibung Euripides folgen:

„Zuerst den Flügel eines Prachtstücks warf er um,
Ein Weihgeschenk vom Sohne Zeus', das Herakles
Dem Gott vom Amazonenraube dargebracht.
Es war mit Farben eingewoben dies Geweb':
Uranos, die Sterne sammelnd in des Aethers Kreis,
Indess die Rosse Helios zur letzten Gluth
Antrieb, und Hespers reinen Lichtglanz nach sich zog.
Die Nacht auch, schwarz umschleiert, trieb am Wagenjoch
Die Rosse sonder Seile, Sterne folgten ihr.

---

[1] Dies des Autors Uebersetzung der folgenden Verse: „Κυπριος χαρακτὴρ τ' ἐν γυναικείοις τύποις εἰκὼς πέπληκται τεκτόνων πρὸς ἀρσένων.“ Diese Auffassung ist wesentlich verschieden von den bei uns üblichen Uebersetzungen:

„Und Kypros' Züge wurden wohl durch Manneskraft
In treuem Bild dem Mädchenantlitz aufgedrückt.“

Nach Sir George Birdwood's Ueberzeugung findet sich in den beiden letzten Versen ein deutlicher Hinweis auf die interessanten Beziehungen zwischen kyprischer und egyptischer Civilisation und Kunst, der durch die moderne Forschung vollauf bestätigt werde.

[2] Einige sagen: alle vier Jahre.

Die Pleias rollte mitten in des Aethers Bahn,
Und Schwertinhaber Orion, und über ihm
Die Bärin, drehend ihren Schwanz zum goldnen Pol.
Jedoch des Vollmonds Scheibenlicht schoss hoch empor,
Den Monat theilend, und die Hyaden, Schiffenden
Ein zuverlässig Zeichen, und die strahlende
Eos, die Sterne scheuchend. Andere Decken hängt
Er mit Barbarenscenen (βαρβάρων ὑφάσματα) an den Wänden auf:
Kriegschiffe hier, losrudernd auf hellenische
Halbthierische Männer, Reiterjagdgetümmel dort,
Hirschhetzen und der ungezähmten Leuen Fang.
Und an den Eingang Kekrops, seinen Töchtern nah',
In Schlangenkrümmung, eines Mannes von Athen
Weihgabe."

In derselben Tragödie, 1417—1425, lässt der Dichter die Kreusa erzählen, wie sie einst wob „die Gorgo, welche mitten im Gewebe prangt, — umsäumt ist's mit Schlangen nach Aegidenart"; und als ihr dieses Gewebe gezeigt wird, da begrüsst sie es mit dem Ausruf:

„O alte Jugendübung meines Weberstuhls!"
(ὦ χρόνιον ἱστῶν παρθένευμα τῶν ἐμῶν)

und nennt es, 1491, „meiner irrenden Spule Werk" (κερκίδος ἐμᾶς πλάνους).

In „Andromache", 148, hören wir „vom bunten, leibumwallenden Gewande" (ποικίλων πέπλων) Hermione's, und in „Electra", 314 und 1000 bis 1001, von „phrygischer Beute" (Φρυγίοισιν ἐν σκυλεύμασι und σκύλοισι Φρυγίοις), d. i. Stickereien; die Verse 454—478 enthalten eine Schilderung des Schmuckes von Achilles' Schild, Helm und Panzer und erinnern an die Beschreibung der heiligen Gewebe in „Ion".

In Aristophanes, beiläufig 450—385 v. Chr., begegnen wir an vielen Stellen, namentlich in „Lysistrate", Hinweisen auf die Spinn- und Webekunst, auf die gewöhnlich safrangelb[1]) gefärbten Kleider der griechischen Frauen jener Zeit, und einigemale auch Hinweisen auf Luxus-Kleiderartikel, wie z. B. auf „das Kimmerische Gewand" und „den persischen[2]) Pantoffel"; von Teppichen ist allein die Rede in „Lysistrate", 933—935, wo Myrrhine zu Kinesias sagt: „Ei, die Decke fehlt" (σισύραν), und er, als sie wegläuft, um eine zu holen, murrt: „Mit ihren Decken (στρώματα) bringt das Weibsstück mich noch um", und in den „Fröschen", 542, wo Bacchus von einem Sclaven spricht, der „sich auf milesischen Teppichen (στρώμασιν Μιλησίοις) tummelte".

Theokrit, um 276 v. Chr., ist gleichfalls spärlich in seinen Hinweisen auf die Prachttapisserie, während er der Spinnerei sehr oft gedenkt. Im „Idyll" XV, 80—87, lenkt Gorgo die Aufmerksamkeit der Praxinoe auf einige bezaubernd schöne Gewebe (τὰ ποικίλα), welche letztere zu dem Ausrufe veranlassen: „Erhab'ne Athene, was für Weberinnen haben daran gearbeitet, welche Maler (ζωογράφοι) die Figuren so genau entworfen! Wie naturgetreu sie stehen und sich bewegen, sie sind belebt, nicht eingewoben . . . Und wie er (Adonis) selbst, dem der erste Flaum an den Wangen spriesst, auf dem silbernen Lager ruht; o dreimal geliebter Adonis, der auch in der Unterwelt geliebt ist." Und in dem darauf folgenden Hymnus auf Adonis (125) begegnen uns die berühmten Verse: „O die Purpurteppiche (πορφύρεοι δὲ τάπητες), noch gelinder als der Schlaf (μαλακώτεροι ὕπνω), so wird Milet sagen, und so auch der Schäfer von Samos."

Polybius, 204—122 v. Chr., berichtet im Buche 31, 3, 10, seiner Geschichten, bei der Schilderung der von Antiochus Epiphanes im Jahre 165 v. Chr. in Daphne veranstalteten grossen Feste, dass „die sogenannten Hetaeren zu Pferde", „die Elite" (gleichfalls zu Pferde), „das sogenannte Agema", und „die gepanzerte Reiterei", welche zusammen in der Zahl von 4500 an der Feier theilnahmen, „alle purpurne (πορφυρᾶς ἐφαπτίδας) Oberkleider hatten, viele aber auch golddurchwirkte und gestickte" (διαχρύσους καὶ ζωωτάς). Diese Darstellung ist auch in Athenæus übergegangen.

Diodor von Sicilien (schrieb unter Augustus) ist in seinen Angaben über Prachtgewebe noch dürftiger als Herodot; jedoch verdient seine Beschreibung der bildlich dargestellten Scenen auf den glasirten Ziegeln der Umfassungsmauer des königlichen Palastes zu Babylon (II, 8) hier citirt zu werden, da sie auf eine der Quellen hindeutet, welchen die scenischen Tapisserien des Ostens entstammen: „An den Thürmen und Mauern sah man Abbildungen von mancherlei Thieren, in Rücksicht auf Farbe und Gestalt wohl getroffen. Das Ganze stellte eine Jagd vor, wo Alles voll war von Thieren jeder Art, in der Grösse von mehr als vier Ellen. Dabei war auch Semiramis zu Pferd dargestellt, wie sie eben den Spiess nach einem Panther warf, und in geringer Entfernung ihr Gemahl Ninus, wie er mit einer Lanze einen Löwen niederstiess." Der Schriftsteller fügt hinzu, dass „an den Mauern aus gebrannten Ziegeln" eines anderen Palastes „auf der anderen Seite des Flusses" gleichfalls „allerlei Schlacht- und Jagdstücke, die den Beschauern Unterhaltung genug gewährten", abgebildet waren.

Josephus, 37—100 n. Chr., schreibt in seinen „Alterthümern der Juden", III, 2, 22—26: „Der Vorhang am Eingange, 20 Ellen lang, 5 Ellen breit, war purpurfarbig und blau und aus Byssus gefertigt, mit Blumen und Stickereien geziert, enthielt jedoch keine Thiergestalten"; und im „Kriege der Juden", V, 4, 16—26: „Vor diesen (Thüren) wallte ein gleich langer babylonischer Vorhang herab, bunt gestickt aus Hyacinthen, Byssos, Scharlach und Purpur, wunderschön gewoben mit sehenswerther Mischung der Stoffe. Er sollte ein Bild des Weltalls sein. Scharlach sollte das Feuer, Byssos die Erde, der Hyakinth die Luft, der Purpur das Meer andeuten, zwei der vier Stoffe durch ihren Ursprung, indem jenen die Erde, diesen das Meer erzeugt. Die Stickerei zeigte den Anblick des ganzen Himmels, mit Ausnahme der Thierkreisbilder."

Plutarch (46—120 n. Chr.,) vergleicht in seinem „Themistocles", 29, die Rede des Menschen mit den „bunt gewirkten Teppichen (ποικίλοις στρώμασιν): in ihrer Ausbreitung zeigen sie auch, wie diese, die Gestalten, die sich, wenn sie zusammengelegt werden, verdecken und entstellen".

Arrian von Nicomedien, um 90—170 n. Chr., gibt in seinen „Feldzügen Alexanders", VI, 29, nachstehende Beschreibung von dem Grabe des Cyrus in Pasargadä: „In der Halle aber stand ein goldener Sarg, in welchem der Leichnam des Cyrus beigesetzt war, und bei dem Sarge war die Bahre. Die Füsse der Bahre waren von gediegenem Golde; den Ueberwurf bildeten babylonische Decken (τάπητα ἐπιβλημάτων Βαβυλωνίων); die Unterlage purpurfarbiges Pelzwerk (καυνάκας πορφυροῦς). Auch ein Königsmantel lag darauf nebst anderen Gewändern „babylonischer Arbeit" (τῆς Βαβυλωνίου ἐργασίας); ferner medische Hosen und hyacinthgefärbte Mäntel, zum Theil purpurn, zum Theil von mancherlei anderen Farben".

Pausanias (schrieb um 173 n. Chr.), berichtet uns in „Laconica", XVI, dass die Frauen dem Apollo in Amyclä jährlich ein Gewand (Chiton) webten; das Haus, in welchem sie webten, nannten sie auch Chiton; in „Eliaca", XI, dass auch die Sohlen des Zeus von Phidias zu Olympia von Gold waren, desgleichen der Mantel; dass ferner in dem Mantel Figuren und von Blumen namentlich Lilien (ζῴδιά τε καὶ τῶν ἀνθέων τὰ κρίνα) eingelegt waren; im Cap. XII fügt er hinzu, dass Antiochus IV. (174—64 v. Chr.) für den Tempel des olympischen Zeus einen Vorhang weihte „mit assyrischen Webereien (ὑφάσμασιν Ἀσσυρίοις) und phönicischer Purpurfärbung geschmückt"; im Cap. XVI finden wir, dass jedes fünfte Jahr sechzehn Frauen von Elis der Hera einen Peplos webten und ihr zu Ehren einen Wettlauf abhielten; in „Eliaca", XXIV, 10, heisst es: „Auf dem Markte ist auch ein Gebäude errichtet für die sogenannten sechzehn Frauen, wo sie der Hera den Peplos weben." In „Arcadica", V, 3, endlich berichtet Pausanias, dass die Tochter des Agapenor, Laodice, der Athene Alea ein Gewand nach Tegea sandte.

Athenaeus, nach 192 n. Chr., ist der letzte unter den griechischen Schriftstellern, die hier angeführt werden, und wie er gleich dem lateinischen Schriftsteller Plinius den Gegenstand systematisch behandelt, ist er sogar noch reichhaltiger als Homer; ich führe bloss die bezüglichen Stellen in dem Gelehrtengastmahl (Deipnosophistae) an, in welchen er entweder auf die Dessins der Prachtteppiche der damaligen Zeit hinweist oder diese ausdrücklich als Bodenbelag, also Teppiche in dem eigentlichen Sinne, wie wir den Ausdruck verstehen, bezeichnet. In Buch V, Cap. 22, wird erzählt, dass die Soldaten, die sich an dem von Antiochus Epiphanes veranstalteten Feste betheiligten, purpurne Kleider trugen, „viele auch golddurchwirkte und gestickte" (πολλοὶ δὲ καὶ διαχρύσους καὶ ζωωτάς); in Cap., 26, dass der König unter die vergoldeten Lager, die beim Feste in Verwendung kamen, „beiderseits (doppelt) purpurfarbige Teppiche" (ἀμφίταποι ἁλουργεῖς) legen liess, und dass sich auf diesen Sitzen „gestickte Decken" (περιστρώματα ποικίλα) befanden, während die Stellen, auf welchen die Gäste gingen, mit einfachen persischen Teppichen (ψιλαὶ δὲ περσικαί) belegt waren, welche Thierfiguren in vollendeter Arbeit eingewebt enthielten (ἀκριβῆ τὴν εὐγραμμίαν τῶν ἐνυφασμένων ἔχουσαι ζῳδίων); in Cap. 27, dass die Bilder der Victoria bei der dionysischen Festprocession in mit Thierfiguren gezierte Gewänder gekleidet waren (ζωωτοὺς ἐνδεδυκυῖαι χιτῶνας); in Buch VI, Cap. 67, dass ein junger Mann aus Paphos einen „sardischen Teppich" (Σαρδιανῇ ψιλοτάπιδι) über sein Bett breitete; in Buch XI, Cap. 55, führt Athenaeus einige Verse aus Hipparchus an, wo ein kleiner, reizend schöner Teppich (δαπίδιον ἓν ἀγαπητὸν ποικίλον) „mit Figuren von Persern und schrecklichen persischen Greifen eingearbeitet" erwähnt wird; in Buch XII, Cap. 8, finden wir wieder „Sardische Teppiche" (ψιλοταπίδων Σαρδιανῶν); in Cap. 24 desselben Buches erfahren wir von den „Blumengewändern" (στολὰς μὲν ἀνθινάς) der

---

[1]) Safran war die Lieblingsfarbe der Griechen, Purpur die der Römer, Roth jene der Gallier.

[2]) Vgl. persica, Pfirsich, d. i. die persische Frucht.

Japyger; in Cap. 25 von den „blumengestickten Kleidern“ (ἀνθινοὺς χιτῶνας) der Sybariten; in Cap. 29 von dem „actaea“ genannten persischen Stoffe, über und über „mit goldenen Hirsekörnern besäet“ (χρυσοῖς κέγχροις); in Cap. 40 von einem phrygischen Kleide mit gestickten Blumen (ἀνθινὴν ἐσθῆτα); in Cap. 50 gibt Athenaeus die bekannte Beschreibung des Mantels des Demetrius: „Er war von glänzend rothbrauner Farbe, der Himmel mit goldenen Sternen und die 12 Thierkreise waren eingewoben.“

Im Cap. 54 wird mit Bezug auf das grossartige Hochzeitsfest Alexanders des Grossen nach der Gefangennahme des Darius berichtet, dass die Zelte für die Gäste, unter denen die Feier abgehalten wurde, in der prächtigsten Weise mit kostbaren Gewändern und Stoffen (ἱματίοις τε καὶ ὀθονίοις πολυτελέσιν) ausgestattet und mit „golddurchwirkten Purpur- und Scharlachstoffen“ (πορφυροῖς καὶ φοινικοῖς χρυσουφέσι) bedeckt waren, und dass an den Säulen, welche die Zelte trugen, „köstliche golddurchwirkte Decken mit Thierfiguren“ (πολυτελεῖς ζῳωτοὶ καὶ διάχρυσοι) hingen.

Philostratus, um 217 n. Chr., erzählt in seinem „Leben des Apollonius von Tyana“, I, 25, dass der letztere gegen Ende des ersten Jahrhunderts (er starb 97 n. Chr.), in Babylon, wo er 18 Monate zubrachte, in dem königlichen Palaste „die Zimmer und Säle und Hallen, die einen mit Silber, die anderen mit goldnen Geweben, andere mit wirklichem Golde, wie mit Malereien geschmückt“ fand. „Das Bildwerk der Teppiche war aus hellenischen Sagen entlehnt, man sah Athen besetzt, die Brücke des Meeres, den durchschnittenen Athos.“

Plautus, um 251—184 v. Chr., der erste der lateinischen Schriftsteller, welche hier in Betracht kommen, spielt in „Der Handelsherr“ (mercator), I, 1, 67, wo Charinus mittheilt, dass sein Vater Demipho „das Peplosfest mit angeseh'n“ (spectavisset peplum), auf das grosse panathenäische Fest an, an welchem der safrangefärbte Schleier oder das safrangelbe Gewand (siehe oben Euripides, „Hecuba“ und „Iphigenia in Tauris“), gewebt von den vornehmsten Jungfrauen der Stadt, an dem Maste eines Schiffes auf Rädern aufgehangen und im Triumph auf die Akropolis, zum Tempel der Athene Polias[1]) gebracht wurde. In „Der Goldtopf“ (aulularia), III, 5, 34, 35, erwähnt er ausdrücklich durch Megadorus eines phrygio oder Goldstickers und der patagiarii oder Händler mit verzierten Frauenkleidern (Tunicas für Frauen), d. i. eine Tunica, welche rund um den Hals und vorn mit einem Band von Purpur oder Gold oder einer Stickerei (patagium) geschmückt war, so ziemlich wie die mit dem clavus verzierte Tunica für die männlichen Römer. In „Die Zwillingsbrüder“ (Menaechmi), IV, 2, 54, treffen wir abermals einen phrygio oder Goldsticker. In „Pseudolus“, I, 2, 13, 14, lässt er den Ballio seinen Sclaven drohen, so lang auf ihr Fell mit Riemen loszuschlagen, „dass es so scheckig aussieht wie campanische Brocatarbeit und wie alexandrinische Prachtteppiche, mit Thierfiguren vollgestickt“:

„Ut ne peristromata quidem aeque picta sint campanica,
Neque Alexandrina beluata tonsilia tappetia.“

Endlich zählt in „Stichus“, II, 2, 54, Pinacium unter den Erwerbungen des Epignomus auf:

„Fussteppiche aus Babylon, Kunstwerke von Tapeten.“
„Tum Babylonica et peristromata tonsilia et tappetia.“

Lucretius, 97—53 v. Chr., enthält in Buch IV, 73—81, eine Stelle von höchstem Interesse für den wissenschaftlichen Photographen; er spricht nämlich davon, dass sich die Farbe der über den Theaterraum gespannten Zeltdecken auf den Gesichtern der Schauspieler und Zuhörer wiederspiegelte.

„Das ist besonders der Fall bei gelblichen, röthlichen, braunen
Tüchern.“
„Et volgo faciunt id lutea russaque vela
et ferrugina.“

Vers 1022 bezieht sich auf die herrlich glänzenden Teppiche Babylons und lautet:

„Und sie benetzten damit (mit Wasser) babylonische prächtige Decken.“
„Cum Babylonica magnifico splendore rigantur.“

Vers 1115 gilt von dem zerronnenen Vermögen, das wörtlich „für babylonische Textilerzeugnisse ausgegeben wurde“ (Babylonica fiunt).

Catullus, 87—54 v. Chr., widmet in seinem Gedicht: „Die Hochzeit des Peleus und der Thetis“ die Verse 50—266 der genauen Beschreibung der Decke des Hochzeitslagers und sagt:

„Selbiger Teppich, bunt in Gestalten der früheren Menschheit,
Zeigt als Wunder der Kunst preiswürdiges Heldenbegegniss.“
„Haec vestis priscis hominum variata figuris
Heroum mira virtutes indicat arte.“

Mit wunderbarer Kunst war die tragische Geschichte des Theseus und der Ariadne dargestellt:

„Solche Gebilde verschönten den prachtausbreitenden Teppich,
Welcher das Hochzeitslager umzog, mit verhüllendem Umhang.“
„Talibus amplifice vestis decorata figuris,
Pulvinar complexa suo velabat amictu.“

Es war ein Vorhang, ähnlich der purda oder dem Schleier, welcher bei den Eingebornen von Indien die Frauen der Familie den Blicken der Männer entzieht.

„Diese bestaunend, erlustigte nun Thessalias Jugend
Lange den Blick; dann machte sie Raum hochwürdigen Göttern.“
„Quae postquam cupide spectando Thessala pubes,
Expleta est, sanctis coepit decedere divis.“

Virgil, 70—19 v. Chr., singt in den „Georgica“, III, 25:

„Wie gewirkte Britannen den Vorhang tragen von Purpur.“
„Purpurea intexti tollant aulaea Britanni.“

In der „Aeneide“, I, 697, sitzt Dido auf einem Throne „auf prangenden Teppichen“. In III, 467, benennt er unter den Geschenken des Helenus an Aeneas einen Brustpanzer, gearbeitet wie eine Art Kettenharnisch „aus Drillichsmaschen des Goldes“ (auroque trilicem, vergleiche: V, 259, VII, 639 und XII, 376); in Vers 483—485 desselben Buches heisst es von Andromache, dass sie

„Bringt von Bildungen reiche Gewand' und goldenen Einschlag,
Auch ein phrygisches Kleid für Ascanius;
Ganz mit gewebeten Gaben umhäuft sie ihn.“
„Fert picturatas auri subtegmine vestes,
Et Phrygiam Ascanio chlamydem . . .
Textilibusque onerat donis . . .“

In IV, 137, erscheint Dido

„Schön im Sidonergewand mit farbigem Saume gekleidet.“
„Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo.“

In VII, 277, heisst es von den Rossen der Trojaner:

„Flüchtige Rosse, mit Purpur gedeckt und schönen Schabracken.“
„Instratos ostro alipedes pictisque tapetis.“

In VIII, 659—661, werden die Gallier also beschrieben:

„Goldenes Haar war jenen verlieh'n und goldene Kleidung;
Hellgestreift ihr Kriegsgewand und die Hälse wie Milch weiss,
Eingeflochten in Gold.“
„Aurea caesaries ollis atque aurea vestis;
Virgatis lucent sagulis; tum lactea colla
Auro innectuntur.“

In IX, 325, schildert der Dichter, wie Nisus den Rhamnes ermordet,

„. . . der hoch auf der Teppiche Polster
Hingestreckt, aus den Tiefen der Brust aufhauchte den Schlummer.“
„. . . qui forte tapetibus altis
Exstructus toto proflabat pectore somnum.“

Horaz, 65—8 v. Chr., ruft in seinen „Satiren“, II, IV., 83—7, aus:

„Du willst wirklich buntes Gestein mit schmutzigem Reis abkehren
Und um tyrische Teppiche ungewaschene Gehänge legen?“
„Ten' lapides varios lutulenta radere palma
Et Tyrias dare cirum illota toralia vestes“;

und in seinen „Episteln“, I, V, 23—4, versichert er den Torquatus, welchen er zu Gaste lud, er werde Sorge tragen,

„Dass kein schäbiges Polster, keine unreine Serviette die Nase rümpfen mache.“
„Ne turpe toral ne sordida mappa
Corruget nares.“

Tibullus, um 27 v. Chr., erklärt in I, II, 77—78 der „Delia“, dass es ohne ihre Liebe unmöglich sei:

„Auf dem Pfühl oder auf gestickten Decken oder beim sanften
Wassergeplätscher den Schlaf zu finden.“
„Nam neque tum plumae nec stragula picta soporem
Nec sonitus placidae ducere posset aquae.“

Propertius, um 15 v. Chr., singt in I, XIV., 19—22, von der Venus:

„Sie tritt ohne Bedenken in marmorgeschmückte Paläste,
Furchtlos, Tullus, besteigt purpurne Lager ihr Fuss.
. . . .
Hilft ihm des Seidengewebs schillernde Glätte zur Ruh?“
„Illa neque Arabium metuit transcendere limen,
Nec timet ostrino Tulle subire toro,
. . . .
Quid relevant variis serica textilibus.“

In III, XIIIb, 22, bittet er, nach seinem Tode:

„Ruh' auf Attalischem Pfühl nicht des Entschlafenen Leib.“
„Nec sit in Attalico mors mea nixa toro.“

In III, XXXII, 11—12, fleht er Cynthia an, nicht so viel Zeit auf ihre Andacht zu verwenden und ihm manchmal ihre Gesellschaft zu gewähren:

„Ist die Pompejus-Halle mit schattenden Säulen, die prachtvoll
Attalus' Teppich umhüllt, sicher so übel doch nicht.“
„Scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis
Porticus, aulaeis nobilis Attalicis.“

In IV, VII, 49—50, schreibt er von seinem jungen Freunde Paetus:

---

[1]) Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον. Odyssee, VII, 81; vgl. Ilias, II, 546—551.

„Nein, im Gemache von Citrus und Oricums Terebinthus
Auf buntfarbigem Flaum stützt' er die ruhende Hand."
„Sed thyio thalamo aut Oricia terebintho
Et fultum pluma versicolore caput."

In V, I, 15, bezieht er sich auf die ehemalige Zeit, wo

„Kein weitbauchiges Segel umspannte das Rund des Theaters."
„Nec sinuosa cavo pendebant vela theatro."

In V, VII, 40, sagt er von der Dirne Nomas, dass sie nach einer durchschwelgten Nacht:

„Zeichnet mit goldnem Gewand jetzt auf den Boden die Spur."
„Haec nunc aurata cyclade[1]) signat humum."

In V, VIII, 23, werden die serica carpenta, die seidengepolsterten Kutschen, erwähnt.

Ovid, 43 v. Chr. bis 18 n. Chr., gibt in den Versen 70—128 des VI. Buches seiner „Metamorphosen", in der Erzählung von dem Wettstreit in der Webekunst zwischen Arachne (deren eigentlicher Name das semitische arag, „spinnen", ist) und Minerva, zwei der interessantesten und lehrreichsten Beschreibungen von Teppichen, die aus der classischen Zeit auf uns gekommen sind. Pallas bedeckt das Feld ihres Gewebes mit der Scene von dem Verhör des Mars im Areopag zu Athen durch die „zwölf Unsterblichen", da er durch Neptun angeklagt war, den Halirrhotius getödtet zu haben. Und in jede Ecke des Feldes wob sie die Darstellung eines früheren, verhängnissvollen Wettkampfes zwischen anmassenden Sterblichen und den unsterblichen Göttern. Die erste Ecke enthielt die Geschichte von der Verwandlung der Rhodope und des Haemus, die zweite jene der Gerana, der Königin der Pygmaeen, die dritte jene der Antigone, der Tochter des Königs Laomedon von Troja, und die vierte die Geschichte des Cinyras und seiner Töchter.

„Aussen umgibt sie den Rand mit des Oelbaums friedlichen Zweigen."
„Circuit extremas oleis pacalibus oras."

Die maeonische Nymphe schmückt ihren Teppich mit den sinnbildlichen Liebeshändeln der Götter, die sie sämmtlich getreu in Abbildung wiedergibt.

„Wo an dem äussersten Rand sich schmal ein Streifen herumzieht,
Webt noch Blumen sie ein durchflochten mit Epheuranken."
„Ultima pars telae, tenui circumdata limbo,
Nexilibus flores hederis habet intertextos."

Das „Innenfeld" des ersten Teppichs mit seinen Rautenecken ist ausgesprochen persisch, die Bordüren der beiden Teppiche zeigen den reinsten Styl der classisch-decorativen Kunst, und moderne europäische Teppichfabrikanten von classischer Bildung und Geschmack könnten sie wiedergeben; auch gegen die malerischen Scenen im Mittelfelde lässt sich nichts einwenden, da die Textilfabricate, in denen sie vorkommen, bestimmt waren, zwischen Säulen oder auf Wänden zu hängen und so theilweise als Gemälde zu dienen. In demselben Buche der „Metamorphosen", Vers 575—576, sagt Ovid von Philomele, die auf einem Gewebe die Gewaltthat des Tereus gegen ihre Schwester Progne (Procne) zur Darstellung brachte:

„Aufzug spannte sie schlau an den Baum des barbarischen Webstuhls,
Und in das weisse Geweb' einfügte sie purpurne Züge."
„Stamina barbarica suspendit callida tela,
Purpureasque notas filis intexuit albis."

In der Ars amatoria, I, 103—104, sagt der Dichter von der Zeit des Romulus:

„Damals gab's Schutzdecken noch nicht im Marmortheater,
Und roth hatte noch nicht Safran die Bretter besprengt."
„Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro
Nec fuerant liquido pulpita rubra croco."

Plinius, 23—79 n. Chr., schreibt im Buche VIII, Cap. 73:

„Die struppige, grobe Wolle wendet man schon seit geraumer Zeit zu Teppichen an; Homer wenigstens erzählt, dass die Alten schon diesen Gebrauch davon gemacht haben. Die Gallier färben anders und die parthischen Völker wiederum anders. Auch wird sie zu Polstern verarbeitet, die, wie ich glaube, eine Erfindung der Gallier sind." Und weiter im Cap. 74: „Die von der Tanaquil verfertigte wellenförmige königliche Toga, welche Servius Tullius trug, befand sich im Tempel der Fortuna. Jene webte zuerst ein schlichtes Unterkleid, wie es, nebst der einfachen Toga, die Jünglinge und Neuvermählten trugen. Geschorene und friesartige Togen wurden erst in den letzten Jahren des Kaisers Augustus getragen, wie Fenestella berichtet. Die mit Purpur verbrämten (praetexta) haben die Etrusker zuerst gehabt. Der Trabea bedienten sich, wie ich finde, schon die Könige (trabeis usos accipio reges); bemalte Kleider (pictas vestes) kommen schon bei Homer vor, und aus diesen sind die Triumphkleider entstanden. Die Kunst, Malereien in Kleider zu sticken, ist eine Erfindung der Phrygier, daher solche auch phrygionische genannt werden. Das Einweben des Goldes wurde ebenfalls in Asien vom König Attalus erfunden; daher der Name attalische[1]) Gewänder. Im Einweben bunter Malereien (colores diversos picturae intexere) hat sich Babylon am berühmtesten gemacht und auch dergleichen Stoffen den Namen gegeben. Das Weben mit vielen Fäden, die sogenannten Polymiten, wurde zuerst in Alexandrien und rautenförmige Weberei (scutulis dividere) zuerst in Gallien betrieben. Metellus Scipio warf dem Celo vor, dass er schon damals einen babylonischen Speiseteppich mit 800.000 Sesterzien bezahlt habe, der jetzt dem Kaiser Nero auf 4,000.000 zu stehen kam. Die verbrämten Gewänder des Servius Tullius, mit denen das von ihm geweihte Bild der Fortuna bekleidet war, haben sich bis zum Tode des Sejanus erhalten. Es ist zu verwundern, dass sie nicht abgefallen und in einem Zeitraume von 560 Jahren von den Motten zerfressen sind."

Silius Italicus, 25—101 n. Chr., welcher öfter auf die „prächtigen Gewebe der Araber" und die „goldgewirkten Kleider" der Gallier hinweist, sagt in seinem Epos „Punica", XIV, 655—660, von Syracus, als es den Höhepunkt seines Ruhmes erreicht hatte:

„ . . . und nach Erzen gelüstete Niemand,
Welche Korinth gekannt. Mit rothem Gold in den Wettkampf
Geht das Gewand, dess' Fäden dir athmende Bilder bezeichnen.
Babylons Weberschiff weicht ihm, und Tyrus, gestickten
Purpurs froh, und der Nadel Schrift, die attalischen Decken
Künstlerhand einschreibt, und Memphis bunte Gewebe."
„Non aera juvabant
Quae scirent Ephyren, fulvo certaret in auro
Vestis, spirantes referens subtegmine vultus,
Cui radio cedat Babylon, vel murice picto
Laeta Tyros, quaeque Attalicis variata per artem
Aulaeis scribuntur acu, aut Memphitide tela."

Juvenal, um 55 bis beiläufig 138 n. Chr., spricht IV, 122, von der Theatermaschinerie seiner Zeit:

„Und den zur Decke von dort emporgerissenen Knaben."
„Et pueros inde ad velaria raptos."

In VI, 227—228, sagt er ironisch von der treulosen Braut:

„Thüren, die kurz vorher man geschmückt, verlässt sie, des Hauses
Hangende Teppiche."
„Ornatas paulo ante fores, pendentia linquit
Vela domus."

In Vers 259—260 desselben Buches geisselt er jene Frauen, die sich in einem männlichen Benehmen gefallen:

„Die sind's, welchen der Schweiss in der luftigen Tunica ausbricht,
Deren verzärteltem Leib ein seidenes Fähnchen zu heiss ist."
„Hae sunt, quae tenui sudant in cyclade, quarum
Delicias et panniculus bombycinus urit."

In IX, 105, wird mit „Decke die Ritzen mit Tuch", „Vela tegant rimas", auf die Gewohnheit angespielt, zur Vermeidung des Zugwindes Teppiche aufzuhängen.

In X, 38—39, wird der Prätor bei den circensischen Spielen also geschildert:

„Stolz in Jupiters Rock, vom sarranischen
Schwall der gestickten Toga die Schultern
umwogt."
„In tunica Jovis, et pictae Sarrana ferentem
Ex humeris aulaea togae."

Martial, 43—104 n. Chr., sagt II, XVI, von Zoilus (vgl. XIV, CXLVII):

„Krank liegt Zoilus da: dies Fieber machen die Decken;
Wär' er gesund, wozu wären die scharlachnen da?
Wozu Polster vom Nil und vom duftenden Sidon gefärbte?"
„Zoilus aegrotat, faciunt hanc stragula febrem.
Si fuerit sanus, coccina quid facient?
Quid torus a Nilo, quid Sidone tinctus olenti?"

In VIII, XXVIII, 17—18, erklärt er von dem Gewande, das ihm von Parthenius zum Geschenke gemacht wurde:

„Vorzieh'n würd' ich ihm nicht die stolzen bunten Gewänder
Babylons, köstlich gestickt durch der Semiramis Hand."
„Non ego praetulerim Babylonica picta superbe
Texta, Semiramia quae variantur acu."

In XIV, CL, treffen wir die bereits angeführten Verse, welche einer Prachtdecke gelten:

„Diese Geschenke bescheert der memphische Boden dir: schon ist
Durch Webkünste des Nils Babylons Nadel besiegt."
„Haec tibi Memphitis tellus dat munera; victa est
Pectine Niliaco jam Babylonis acus."

Petronius Arbiter, um 66 n. Chr., sagt in seinem „Gastmahl des Trimalchion", dass Sclaven Teppiche vor den Ruhebetten ausbreiteten

---

[1]) Das ist das persische *saglatun* und das Mahrattische *suklat;* beide sind abgeleitet vom Sanskritworte *sukla*, dem leuchtenden Mondkreise, letzteres hängt mit dem griechischen κύκλος zusammen. Das englische *scarlet* ist aus dem Mahratti *suklat*.

[1]) Das verstanden die Römer darunter; eine zweite und ältere Etymologie der Benennung dieses reichen Stoffes mag in dem semitischen *atalas* oder *atlas* gefunden werden, das ursprünglich eine Art schweren Brocats, und jetzt, meist ausschliesslich, Satin bezeichnet.

(toralia proposuerunt toris), und führt (Seite 123) folgendes Fragment aus Publius Syrus an:

„Für den Gaumen macht man die Pfauen feist . . . .
Ein babylonisch Kleid, aus Pflaum (Flaum) und
Gold gewirkt ist deine Tracht.“

„Tuo palato oculosus pavo nascitur,
Plumato amictus aureo Babylonico.“

Lucanus, um 39—65 n. Chr., berichtet II, 354—364, über die Wiedervermählung Marcia's mit Cato:

„Ob der Schwelle gehängt sind nicht hochzeitliche Kränze,
Noch umflattert der Pfosten Paar weissfarbig die Inful.[1]
Uebliche Fackeln fehlen, und nicht auf elfenen Stufen
Hebt sich das Bett, umschimmert von goldgestickten Gewändern
(et picto vestes discriminat auro).“

In X, 125—126, heisst es von den Decken, welche an dem von Kleopatra zu Ehren Caesars veranstalteten Feste zur Verwendung gelangten:

„Goldgestickt ist der eine Theil, ein anderer Scharlach,
Wie der Egypter pflegt der Gewebe Streifen zu mischen.“

„Pars auro plumata nitet, pars ignea cocco,
Ut mos est Phariis miscendi licia telis.“

Die Verse 141—143 desselben Buches geben die bereits bekannte Schilderung von Kleopatras Aussehen selbst, welche hier wiederholt werden mag:

„Weiss durchschimmert die Brust sidonischer Fäden Gewebe,
Welche die Nadel am Nil, da der Serer Kamm sie verdichtet,
Lockert' und weit ausdehnte zum wallenden Feiergewande.“

„Candida Sidonio perlucens pectora filo,
Quod Nilotis acus conpressum pectine Serum
Solvit et extenso laxavit stamina velo.“

Quintus Curtius Rufus (schrieb unter Claudius 41—54 n. Chr.) berichtet III, III, 8: „Das mit Gold gestickte weite und lange Oberkleid schmückten goldene Habichte, die mit den Schnäbeln auf einander loszustürzen schienen“ (pallam auro distinctam aurei accipitres, velut rostris inter se concurrerent, adornabant).

Apulejus, 125—175 n. Chr., bezieht sich wiederholt auf Vorhänge, gestickte Polster und andere Tapisserien, auf Seidenschirme, Kleider und sonstige Kleidungsstücke; ich führe hier nur zwei Stellen aus dem „Goldenen Esel“ an, welche die symbolische Bedeutung der Dessins der Pracht-Textil-Erzeugnisse seiner Zeit beweisen. Die erste Stelle enthält die Beschreibung der Kleider, in welchen die Göttin Isis dem Lucius erscheint, und lautet: „Ihr Kleid (pertexta) war feiner Kattun (bysso tenui), der bald weiss (nunc albo candore lucida), bald gelb (nunc croceo flore lutea), bald rosenroth (nunc roseo rubore flammida) wechselte. Es umhüllte sie ein Mantel von blendender Schwärze (palla nigerrima, splendescens atro nitore). . . . . . Sowohl auf der Verbrämung als auf dem Mantel selbst flimmerten zerstreute Sterne, in deren Mitte der Vollmond in seiner ganzen Pracht glänzte; und eine schwere Kette allerlei künstlich zusammengeordneter Blumen und Früchte irrte verloren allenthalben darüber hin.“ Die zweite Stelle gibt die Beschreibung des Mantels, welchen Lucius bei seiner Weihe zum Priester der Isis trug: „. . . . Von den Schultern herab bis zu den Fersen fiel mir ein köstlicher Mantel (pretiosa chlamyda), auf dessen beiden Seiten allerhand Thiere von verschiedenen Farben zu sehen waren (colore vario circumnotatis insignibar animalibus); hier indische Drachen, dort hyperboreische Greifen (hinc dracones Indici, inde gryphes Hyperborei), aber in Löwengestalt, mit Adlerköpfen und Flügeln, wie sie die andere Welt (mundus alter) hervorbringt. Bei den Eingeweihten heisst dieser Mantel die olympische Stole.“

Ammianus Marcellinus, 333—395 n. Chr., der letzte classische Historiker der Römer, schreibt XIV, 6, 9, von der Verderbnis seiner Zeit: „Andere, welche die grösste Ehre in ungewöhnlich hohe Carossen und prunkenden Kleideraufwand setzen, schwitzen unter der Last der Oberkleider, welche sie über den Kopf werfen und am Halse selbst befestigen, und die aus einem ungemein durchsichtigen Gewebe bestehen, so dass bei den häufigen Bewegungen hauptsächlich der linken Hand die breiten Borten und die mit allerhand Thiergestalten verzierten Unterkleider deutlich durchschimmern“ (colore vario effigiatae in species animalium multiformes); und XXIV, 6, 3, von Julians Kriegszug nach Assyrien: „Um aber auf die erschöpfende Arbeit erwünschte Ruhe eintreten zu lassen, lagerten wir uns in einer reichen, durch den Wechsel von Baumpflanzungen, Weinstöcken und grünen Cypressen höchst anmuthigen Gegend. In der Mitte stand ein hübsches, schattiges Landhaus, an allen Wänden nach Landessitte mit Gemälden bekleidet, die den König in der Jagd auf mancherlei Thiere begriffen darstellten, denn nichts wird bei ihnen gemalt oder abgebildet, das nicht Bezug auf Mord und Krieg hätte (varias caedes et bella).“

Claudian, um 395 n. Chr., der letzte lateinische Dichter, singt in seinem „Panegyricus auf das IV. Consulat des Honorius“ vom Gewande des damals fünfzehnjährigen Kaisers, Vers 600—601:

„ . . . die Phönicier lieferten die Farben,
die Serer das feine Gespinnst, der Hydaspes die Edelsteine!“

„Tribuere colorem
Phoenices, Seres subtegmina, pondus Hydaspes!“

In seinem unvollendeten „Raub der Proserpina“, L. I (XXXIII), Vers 247—267, entwirft er nachstehende Schilderung eines Teppichs, welchen die von Virgil, Catull und Euripides besungene Proserpina webte:

„Darin stickte die Nadel ein Bild von den vier Elementen
Und vom Vater-Palast, wie planvoll Mutter Natur einst
Trennte die Wirren des Weltenbeginns und gesonderte Stelle
Jeglichem Keim anwies. Was leicht war, fuhr in die Höhe;
Schwereres sank zur Mitte hinab; hell glühte der Aether;
Feuer bewegte den Pol, und in Meerfluth schwebte die Erde.
Reichlich mischt sie Farben im Werk, vergoldet die Sterne,
Giesst in die Fluth Purpur, säumt Ufer mit Edelgesteinen;
Nach und nach schwillt, Wogen des Meers nachbildend, der Fäden
Täuschende Kunst; du meinst, an den Fels anspüle die Alge,
Lechzend schlürfe die dumpf herrauschenden Fluthen der Sand ein.
Weiter erscheinen die fünf Erdzonen im reichen Gewebe.
Röthlich schimmert die dritte von Gluth; grau zieht der versengte
Streif hin; immer bestrahlt von Phöbus, dürsten die Fäden.
Links und rechts durchwallt auf beiden belebten und Menschen
Wohnlichen Zonen gemässigt die Luft; an den äussersten Grenzen
Ziehen die zwei erstarrten sich hin, die ständiger Winter
Schändet; das Tuch wird schwer vom ewigen Froste verdüstert.
Endlich Pluto's gedenkend, des Oheims, malt sie der Schatten
Heilige Welt, ihr selber bestimmt. Nicht mangelt ein Zeichen;
Denn vorahnend benetzt ihr plötzliche Thräne die Wange.“

Sidonius Apollinaris, um 500 n. Chr., Bischof von Auvergne, an der Grenze des Mittelalters des Occidents und der mohammedanischen Eroberung des Orients, belehrt uns in seinen „Gedichten“ (XX, 428—32), dass bei den circensischen Spielen auf Befehl des Imperators Seidenstoffe und Palmzweige und Kränze nebst Ketten als Belohnung an die Sieger vertheilt wurden, während die Besiegten bunte Teppiche erhielten:

„Hic mox praecipit aequus Imperator
Palmis serica, torquibus coronas
Conjungi et meritum remunerari,
Victis ire jubens, satis pudendis
Villis versicoloribus tapetas“;

in seinen „Episteln“ (Buch IX, XIII) beschreibt er ein Stück eines Teppichs also: „Das fremdartige Gewebe zeigt die Hügel von Ktesiphon und Niphates mit wilden, reissenden Thieren, die in Wuth geriethen durch die künstlich dargestellten Wunden, aus denen scheinbar Blut quoll, als hätte sie der Jagdspeer getroffen; da war auch der ungestüme Parther zu Pferde, den Nacken nach rückwärts gewendet, wie er vorstürmt und zurückweicht, mit dem Speere das Wild verfolgend.“

Dieser archäologische und historische Ueberblick berechtigt nun zu nachstehenden Schlussfolgerungen: Es ist wahrscheinlich, dass in Egypten, vielleicht auch in Chaldaea, lange vor 2400 v. Chr. Teppiche erzeugt wurden; von der Zeit der ersten Darstellungen und Beschreibungen derselben bis zum heutigen Tage zeigen sich weder in artistischer noch in technischer Richtung weitgehende Veränderungen, ja sogar die im Handel üblichen Benennungen derselben haben sich grossentheils erhalten. Von 2400—800 v. Chr., der Periode des commerciellen und künstlerischen Aufschwunges Egyptens in Syrien und Mesopotamien und der egyptisch-chaldäischen Kunst der Hittiter in Kleinasien, waren orientalische Teppiche im östlichen Europa bereits wohlbekannt. Von etwa 800 v. Chr. bis zum Ende der persischen Kriege mit Griechenland, 480 v. Chr., trugen die den Griechen bekannten orientalischen Teppiche noch den nicht hellenisirten alten Typus Egyptens und Vorderasiens an sich und zeigen unter dem später dominirenden Einflusse Assyriens auf Syrien und Egypten den Lebensbaum und die symbolisch beflügelten Thiere der Babylonier, alles in einer wundervollen Harmonie warmer, primitiver Farben; die Zeit von der Befreiung Griechenlands aus der persischen Knechtschaft bis zur Zeit seiner Unterjochung durch die Römer, 480—146 v. Chr., war die Periode des mächtigsten Aufschwunges des griechischen Genius, die durch die aufeinanderfolgende Suprematie Athens, Spartas und Thebens (480—338 v. Chr.), durch die Eroberungen Alexanders und der Diadochen (338—280 v. Chr.) und durch die glanzvolle Regierung der Attaliden in Pergamum (280—133 v. Chr.) gekennzeichnet wurde; in dieser Periode von 340 Jahren erreichte die stromaturgische Kunst des Ostens, indem sie sich mehr oder minder vollständig dem hellenischen Geschmacke anpasste, die höchste Vollendung in der Zeichnung, wie sich dies vor Allem in der in dieser Periode wahrnehmbaren Bevorzugung der conventionellen Blumenformen in der Decoration gegenüber den fremdartigen, monströsen Darstellungen der geflügelten Stiere und Löwen, der adlerköpfigen Menschen, der hohen Seraphim und der mächtigen Cherubim[1] der Babylonier zeigt; von der Einnahme Korinths durch Mummius, 146 v. Chr., bis zur Niederwerfung des weströmischen Reiches durch die Barbaren, 476 n. Chr., und der Einnahme des östlichen Reiches durch die Saracenen, 720—739 n. Chr., zeigt sich unter dem verkörpernden Einflusse der römischen Suprematie im Mittelmeere und in Vorderasien ein stetiger Rückgang in der Erzeugung orientalischer Teppiche, zwar nicht in ihren technischen Eigenthümlichkeiten und in ihren prächtigen Farben, wohl aber in ihren wesentlichen künstlerischen Eigenschaften; wir finden nicht allein die Rückkehr zu den unnatürlichen animalischen Formen, die bereits jedwede Bedeutung verloren hatten, wir begegnen sogar der abgeschmackten Verwendung der Landschaft und des Porträts in der Decoration des Teppichs.

---

[1] Torun der Hindus in Bombay.

Auf die Teppiche dieser entarteten römischen Periode der classischen Kunst beziehen sich die lebendigen Worte des Philostratus, der im III. Jahrhundert n. Chr. lebte und in seinen „Imagines“, II, 31, schreibt, wo er vom Grossherrn auf goldenem Throne, schillernd wie ein Pfau, spricht: „Gewiss will der Maler nicht belobt werden, wenn er den Turban schön dargestellt hat und das lange Troddelkleid oder den Kaftan oder die wunderlichen Thiergestalten, dergleichen Zierat die Barbaren lieben (ἢ θηρίων τερατώδεις μορφάς, οἷα ποικίλλουσι βάρβαροι). Aber wegen des Goldes verdient er Lob, das in seinem Gemälde so schön eingewirkt erscheint, dass es sein natürliches Aussehen behielt.“

Die Teppicherzeugung des Westens stand bis um die Mitte dieses Jahrhunderts unter dem Banne der unseligen Wirkungen des römischen Verfalles dieser prächtigen Kunst. Im Osten dagegen wurden sie plötzlich vor einem weiteren Rückschritte durch ein von der Vorsehung bewirktes Zusammentreffen von Umständen bewahrt. Die Saracenen, die im VII. und VIII. Jahrhundert n. Chr. in rascher Folge das Perserreich der Sassaniden und die syrischen und afrikanischen Provinzen des oströmischen Reiches niederwarfen, verboten im Sinne ihres neuen Glaubens, wo immer sie sich niederliessen, auf das Strengste die Verwendung animalischer Formen in der Decoration; ja selbst die solcher aus dem Pflanzenreiche waren nur erlaubt, wenn sie sich stylisirt, in fast rein geometrischen Linien zeigten. Ein weiteres günstiges Moment war die Leichtigkeit, mit der die Griechen in Syrien, Egypten und Persien sofort unter dem Drucke ihrer neuen Herren die entartete Kunst des oströmischen (byzantinischen) Reiches den religiösen Grundsätzen sowie den socialen und häuslichen Bedürfnissen des Islam anpassten.

In dieser glücklichen Paarung scheinbar einander fernestehender Dinge zeigte sich in der That nichts Plötzliches oder Zufälliges; es ist dies in der Geschichte der Menschheit eine der überraschendsten Illustrationen der „mächtigen Wirkungen der Zeit“, wie sie, unter der sicheren Hand der Vorsehung, ruhig, unabweisbar und wohlthuend zu Tage treten.

Zu Beginn der christlichen Zeitrechnung gelangten die Griechen in Phönicien, Syrien, Mesopotamien und Persien in einen engen, ununterbrochenen Verkehr mit Künsten, die bereits durch sie selber beeinflusst waren, und zwar durch die Gründung der macedonischen Herrschaft Alexanders des Grossen, der Seleuciden und der Lagiden über Vorderasien und Egypten. Gleichwohl erhielten sich in diesen Ländern, namentlich im Baustile, Merkmale, die sich weder in Griechenland noch in Italien wiederfinden, Merkmale der vagen barbarischen Grossartigkeit der egypto-mesopotamischen Tempel und Paläste von Chaldaea, Assyrien und Babylonien, wo auch die Architektur sowie ihre decorativen Hilfskünste, die Sculptur, die Keramik, die Malerei, Mosaik, die Tapisserie und das Ameublement ihren Ursprung hatten (ἡ κατασκευή, als Gegensatz zu τὰ ἔπιπλα). Und wahrscheinlich schulden wir dem innigen Verkehre der Griechen unter Alexander dem Grossen und den Diadochen mit Vorderasien nicht minder wie dem allgemeinen Einflusse und der ostentativen Prachtliebe der Römer unter den Caesaren die Verbreitung der üppigen Künste — so auch der Tapisserie — während der graeco-römischen Periode.

Zur selben Zeit aber, in der Griechenland unter dem asiatischen Einflusse stand, gab es seinerseits den Anstoss zu Umänderungen, und zwar weitgehenderer Art als unter Alexander dem Grossen, im localen Kunstgewerbe all jener Nationen, welche die Eroberungen und der Verkehr der Caesaren unter seinen Einfluss brachte.

Diese Wechselwirkung war es, die zwischen 480 und 146 v. Chr. die graeco-buddhistische oder präbyzantinische Kunst Centralasiens, Afghanistans und des Pendjab, zwischen 332 v. Chr. und 284 n. Chr. die koptische oder präbyzantinische Kunst Egyptens und zwischen 248 v. Chr. und 636 n. Chr. die präbyzantinisch-sassanidische Kunst Persiens ins Leben rief.

Als die classische Kunst in ihren zurückgegangenen römischen Formen in Constantinopel eine Zufluchtsstätte (328 n. Chr.) vor den Barbaren, die den Westen Europas überflutheten, fand, vollzog sich an ihr unter dem Einflusse der koptischen, sassanidischen und graecobuddhistischen Kunst, zwischen dem VI. und XII. Jahrhundert n. Chr., die Umwandlung zur byzantinischen Kunst Constantinopels, von der im Jahre 568—752 ein starker Vorposten in Ravenna in Italien bestand.

Als die nestorischen Griechen im V. und VI. Jahrhundert aus Constantinopel vertrieben wurden, flohen sie nach Syrien, Persien und Egypten; von Persien aus, wo man sie als Ausgeschiedene aus der Christenheit mit Angehörigen des oströmischen Reiches identificirte und gastlich empfing, zerstreuten sie sich über Centralasien nach den Grenzen Chinas, nach Indien und Arabien, bis im XIV. Jahrhundert n. Chr. ihrer Weiterverbreitung durch die Streifzüge und Verfolgung seitens der Mongolen unter Timur ein Ziel gesetzt wurde. Aber sie hatten die fruchtbaren Keime der griechischen Kunst mit sich gebracht, und im VII. und VIII. Jahrhundert waren sie überall die Architekten und Kunsthandwerker der Saracenen und Araber. Indem sie sich, im Einklange mit den von ihnen selber getheilten religiösen Bedenken, auf das florale und geometrische Element beschränkten, schufen sie auf der Grundlage der indo-buddhistischen, sassanidischen, koptischen und byzantinischen Kunst die saracenische Kunst als den letzten orientalischen Ausdruck der griechischen Kunst.[1]

Wenn aber der ausgeprägte Sinn der Griechen für das Schöne, vor Allem für die Reinheit, Zartheit und den Reiz der Linien im entscheidenden Momente dazu diente, die Prachtteppiche des Ostens von all dem Derben und Ungeziemenden zu befreien, das ihnen während der letzten Periode der römischen Kaiserzeit anhaftete, so war die Neubelebung ihrer kirchlichen Gebräuche, die aus sich selbst mächtig zu ihrer künstlerischen Wiederherstellung beitrug, einzig und allein das Werk der Saracenen. Die Teppiche hatten viel von ihrem religiösen Charakter verloren, indem sie ursprünglich von Egypten, Phönicien und Lydien nach Griechenland übergingen, und mit Ausnahme ihres stets üblichen Gebrauches für die innere und äussere Bekleidung der Tempel dürften sie in Europa während der aufsteigenden Periode Macedoniens und Roms allmälig völlig weltlichen Zwecken zugeführt worden sein.

Die saracenischen Araber änderten dies mit einem Schlage. Tief durchdrungen von dem nahezu allen Arabern gemeinsamen Glauben an die Einigkeit und absolute Unzertrennbarkeit des geistigen und materiellen Daseins des Menschen, waren sie auch von dem Gefühle beseelt, dass dauerhafte, kostbare und schöne Dinge dem Menschen nur dann angemessen dienen können, wenn man sie gleichzeitig auch zur Verherrlichung der Gottheit bestimmt. Die gläubige Natur des saracenischen Arabers erblickte im Allgemeinen wie im Besonderen, in der Stadt, im Garten, im Berge, kurz in den meisten Begriffen den Tempel Gottes, und wie alle anderen asiatischen Racen, die an der Civilisation der Welt mitgewirkt haben, bestand er darauf, dass man in unzweideutiger Weise zur Erkenntniss dieser Wahrheit auch durch die Kunst gelange, welche seinem neuen Leben in der Gottheit zu Hilfe kam und es verschönerte. Ob ein Tempel erbaut, ein Teppich gewoben oder ein Edelstein in Silber oder Gold gefasst wurde: im Augenblicke ihrer Vollendung galten ihm alle diese Dinge als der Verherrlichung Gottes geweiht, der ja der sichtbare und unsichtbare Theil der Schöpfung diente. Und in dieser instinctiven Gleichstellung des Schönen mit dem Guten (τὸ καλὸν καὶ ἀγαθόν) erkennen wir die Ursache der hohen Stufe der idealen Schönheit, auf welcher die Kunst der Saracenen stand — von den Vervollkommnungen abgesehen, die sie auf dem Gebiete des Zeichnens und der Technik von den Griechen überkommen hatten.

---

[1] Siehe drittes Buch der Könige, VI, 29, 32, 35: — Und an allen Wänden des Tempels ringsum machte er Cherubim (geflügelte Stiere etc.) und Palmen („Lebensbäume“); und Ezechiel, XLI, 18: — „Da waren auch künstliche Cherubim und Palmenwerk, eine Palme zwischen Cherub und Cherub; zwei Gesichter hatte jeder Cherub.“ Vgl. auch Ezechiel, XL, 26, und II. Chronik, III, 5.

[1] Ein ähnliches Bild bietet der Westen; als Leo III. (der Isaurier) im Jahre 717 n. Chr. die Bilderverehrer aus Constantinopel vertrieb, suchten diese sowie die späteren Flüchtlinge der Jahre 754, 830 und 869 n. Chr. eine Zuflucht in Italien, wo sie unter dem Schutze Karls des Grossen (768—814 n. Chr.) der Architektur der christianisirten Barbaren, welche das Westreich unterjocht hatten, jene Richtung gaben, die trotz des Fortbestandes der Ueberlieferungen der classischen Kunst in Italien und Frankreich in ihrer Entwicklung zwischen dem IX. und XVI. Jahrhundert n. Chr. die erhabene Gothik des mittelalterlichen Europa zeitigte.

So traf es sich, dass der malerische und scenische („cum historia“) Typus der orientalischen Teppiche des sassanidisch-persischen und des oströmischen Reiches im VII. und VIII. Jahrhundert vor dem neu-saracenischen floralen Typus („à arbres“) wich. Wohl wurden die ersteren niemals völlig unterdrückt, denn sie haben sich bis zum heutigen Tage in Egypten erhalten, mehr noch aber in Persien, wo diese thard-wash (Jagd-) oder, wie sie in Indien[1]) genannt werden, Shikargah- („Jagdgrund“-) Teppiche auch heute noch unter der traditionellen Bezeichnung „Susangird“,[2]) d. i. von Susiana (Khuzistan) oder aus dem persischen Reiche, bekannt sind. Das Wort Gird (vergleiche unser Gürtel) hat, wiewohl es wörtlich „Vorstadt“ bedeutet, wie in Gird-i-shehr, „die Vororte der Stadt“, hier einen weiteren Begriff, es heisst Umgebung, Region, Provinz, Reich; so in Daoudgird, wörtlich „der Bezirk Davids“, Berg Zion, und dann wieder Jerusalem, in seiner weitesten Bedeutung aber „Reich“, „das Königreich Davids“. Nach und nach herrschte, wie früher gesagt, der florale Typus vor, und zwar entweder in der Form von Blumenmustern oder in der des „Lebensbaumes“ oder des „Knospen- und Blüthen“-Musters. Er kennzeichnet in freierer Zeichnung und mit den naturalistischen Contouren der italianisirenden Abbasi-Teppiche die vorherrschenden Arten der modernen persischen Teppiche. Diese können gleichfalls als Susangird-Teppiche „à arbres“ bezeichnet werden, statt „à images“ oder „cum historia“ — wie in den präsaracenischen Zeiten von Chosroes und der byzantinischen Cäsaren. Die mehr streng geometrischen Muster finden sich spärlich in ihren rohesten Ueberresten nur unter den turanischen und negroidischen Bevölkerungen der centralasiatischen und der afrikanischen Grenzen des Islam, und dies einzig in Folge der Unfähigkeit dieser Racen, sich zum höheren floralen Stil der decorativen Zeichenkunst aufzuschwingen.

Was immer übrigens der Typus der Ornamentation orientalischer Teppiche sein mag, bei jeder Gattung derselben dringt ein tiefer und complicirter Symbolismus durch, der seinen Ursprung in Babylon, möglicherweise auch in Indien hat. So stellt der Teppich selbst Raum und Ewigkeit dar, das Muster aber oder die „Füllung“, wie man es technisch nennt, das flüchtig begrenzte Ganze der belebten Schönheit. Jede der angewendeten Farben hat ihre Bedeutung, und die Zeichnung, ob nun mythologisch oder naturalistisch, figural oder floral, hat ihren verborgenen Sinn.

Sogar die Darstellungen von Männern, die wilde Thiere jagen, haben eine ganz specielle Bedeutung. Dasselbe ist auch der Fall mit den natürlichen persischen Blumen; wo immer sie zur Anwendung gelangen, folgt ihr Symbolismus dem ihrer Farben. Selbst die Unregelmässigkeiten in Zeichnung und Farbe, die fast jeder orientalische Teppich zeigt, und die namentlich bei den turkomanischen Teppichen vorkommen, sind selten zufällig, gewöhnlich verbindet man mit ihnen die wohl erwogene Absicht, den „bösen Blick“ abzuwenden und das Glück heranzuziehen.[3])

Die edelsten dieser mit symbolischen Dessins versehenen Teppiche sind überall die *Harami*, welche ihren Platz unter dem Dome der Moscheen finden, ferner die Sajjada, von weit geringerem Umfange, die vorzüglich in Syrien und Kurdistan erzeugt werden und den Gläubigen des Islam dienen, auf denselben ihre Gebete zu verrichten.

Diese letzteren Teppiche haben stets die Farbe des Ordens der Derwische oder Fakire, für welche sie ursprünglich bestimmt sind; so sind sie tiefblau oder schwarz für die Rufaiyah, roth für die Ahmadiyah, grün für die Bahramiyah und weiss für die Kadiriyah. Ohne Unterschied tragen sie auf einem Ende die deutliche Darstellung des Mihrab[1]) oder der Nische, die sich in der Mitte einer der Mauern jeder Moschee befindet und die Kiblah oder Richtung nach der geheiligten Stätte bezeichnet, nach welcher die Orientalen in der Regel bei Verrichtung ihrer Gebete sich wenden — so die Moslims gegen Mekka. Dieses sinnbildliche Mihrab, welches meist die Abbildung eines Lebensbaumes umschliesst, wird, wenn man den Teppich in Gebrauch nimmt, stets gegen Mekka gekehrt. Der persische Name dieser Teppiche ist jai-namaz oder die „Stätte des Gebetes“, der arabische sajjadah, wörtlich „Anbetung“, also „der Ort der Verehrung, des Lobes, des Gebetes“.[2]) Es ist der Wurzel nach dasselbe Wort wie masjid oder, in seiner entstellten Form, Moschee, „Ort der Anbetung“. Der Gebetteppich findet sich nicht selten auf dem allgemeinen Grundriss der Moschee, mit dem Eingange, der Stelle, an der die Gläubigen das Schuhwerk ablegen, mit dem Becken für die Waschungen, der Kanzel mit dem Säulengang und dem nie fehlenden Mihrab dargestellt. Kurz, fast scheint es, dass die Moschee ihren Ursprung im Gebetteppich hatte, so dass das erste „Haus Gottes“ — wenn man von den überhängenden Baumzweigen absieht, denen göttliche Verehrung in der primitivsten Weise gezollt wurde — vielleicht der Gebetteppich war, den man unter ein allgemein angebetetes Götzenbild breitete, und zwar dies etwa bei den Stämmen der ausgedehnten, regen- und baumlosen, einsamen Wüstenstrecken zwischen den Thälern des Nil und des Euphrat und Tigris. Diodor von Sicilien erzählt uns, dass die Egypter Teppiche in dieser Art verwendeten, und heute noch gebrauchen die Hindus bedruckte und bemalte Baumwollzeuge zu demselben Zwecke.

Wiewohl die alltägliche Benützung der geheiligten Dinge den Sinn für die Verehrung abstumpft, den ihre Gegenwart stets erwecken sollte, so bleibt doch das andauernde Gefühl im innersten Herzen jedes echten gläubigen Moslims, wenn er auf dem Sajjadah steht, ein Gefühl, das nicht besser gekennzeichnet werden kann als durch die Worte des Patriarchen Jacob zu Bethel: „Dies ist nichts Anderes als das Haus Gottes.“

Dieser tiefreligiöse Charakterzug, der die Moslims in so hervorragender Weise auszeichnet, ist ganz und gar die Folge ihrer individuellen Auffassung, die sie in Allem um sie herum die Gegenwart der Gottheit fühlen lässt. Nichts ist merkwürdiger als die unmittelbare Wirkung davon, die sich in der Entwicklung der Persönlichkeit und in dem Steigen des Culturniveaus bei den vom Heidenthum zum monotheistischen Glauben Bekehrten zeigt. Doch für uns ist von höherem Interesse ihr erhebender und verfeinernder Einfluss auf die Künste, die sie von ihren saracenischen Vorfahren geerbt. Die religiöse Ueberzeugung von der untheilbaren Einheit der geistigen und der materiellen Welt lässt dem Gläubigen das gesammte zeitliche Leben des Menschen in dem ewigen Lichte des Himmels erscheinen und verleiht jedem menschlichen Schaffen, selbst dem bescheidensten Kunsthandwerke, jene höhere Weihe, welche allein die wahre Vollkommenheit in der Kunst bedeutet. Sie ist es auch, die in der Kunst den spontansten und angemessensten Ausdruck jener begrenzten Kräfte erkennen lässt, die uns zur Wiedergabe unserer Vorstellungen von der unbegrenzten Schönheit und Güte zur Verfügung stehen.

Damit soll nicht gesagt sein, dass die Kunst, unter der wir hier die „hohe Kunst“ und die „angewandte Kunst“ verstehen, das erhabenste Mittel bietet, den tiefen Vorstellungen religiöser Wahrheit, wie sie in den Glaubensbekenntnissen oder mündlichen Ueberlieferungen des Christenthums und des Islam enthalten sind, Ausdruck zu verleihen. Dies schon darum nicht, weil die Christen ihrer überwiegenden Mehrzahl nach, die Moslims aber allgemein eine Culturstufe erreicht haben, die über jener steht, bei der die Verehrung von Statuen, Bildwerken und anderen graphischen Darstellungen oder gar deren thatsächliche Anbetung als Symbole der Gottheit noch möglich ist.

Aber im Menschenherzen lebt ein instinctives und gebieterisches Sehnen nach der Gemeinschaft mit der Gottheit, „das Wort des Lebens“ wünschen wir uns stets zum Bewusstsein zu bringen, wir wollen es, wie es ist, wahrnehmen, greifen und fühlen. Dieses Sehnen sucht das Herz naturgemäss durch die Künste der Musik, Malerei, Sculptur oder durch die Sprache zu stillen, und wenn man auch zugestehen mag, dass die Sprache das höchste Mittel im Verkehr mit

---

[1]) Folgendes die Bezeichnungen der in Indien bekannten Teppiche: *basat* („auseinanderbreiten“), *farash* („ausbreiten“), *gustarda* („ausgebreitet“), dies allgemeine Benennungen für Teppich; ferner *harami* („heilig“), der Hauptteppich eines Zimmers; *sar-andaz* („an das Kopfende gelegt“), der am oberen Ende eines Raumes aufgelegte Teppich, *barika* („schmal“), die beiden schmalen Teppichstreifen, die vom Sar-andaz gegen das andere Ende des Zimmers zulaufen. Das *sar-andaz* und die beiden *barika* stellen die „tricliniaria“ der Römer dar; *galim* oder *kilim*, der grosse Teppich *(harami)*, den man in der Mitte eines Zimmers oder einer Moschee aufbreitet; *sajjada* („Stelle der Verehrung“), *jai-namas* („Stelle des Gebetes“) und *masalla* sind alles Bezeichnungen für Gebetteppiche; *susni*, eine piquéartige, mit Lilien (Susan) bestickte Decke, wahrscheinlich so benannt, weil ursprünglich von Susa („die Lilie“), der Sommerresidenz im achaemenidischen Persien, nach Indien eingeführt; *thard-wash* („Raubthierjagd“) oder *shikargah* („Jagd auf Pferde“), Teppiche, in ähnlicher Weise wie die altpersischen mit Jagdscenen und Aehnlichem bemalt und allgemein als *Susan-gird* bezeichnet; *namad*, ein Filzteppich; *ru-farash*, die zum Bedecken der Teppiche verwendete Leinendecke; *satrangi* oder *jamkhana*, ein gewürfelter oder gestreifter Teppich, zumeist aus Baumwolle; *dari* („twill“), ein kleiner Baumwollteppich; endlich *tabsat*, eine grobe Decke. *Takyanamad* ist ein Filzteppich aus Afghanistan oder Persien, in welch letzterem Lande sowohl das *sar-andaz* als das *barika* in der Regel Filzteppiche sind. Man macht in Persien einen Unterschied zwischen *galim*- oder *kilim*- und *gali*- oder *kili*-Teppichen; der letztere ist ein wollener sammtartiger Teppich, der erstere ein solcher ohne Sammt („zweiseitig“). Siehe oben Athenaeus. *Baluchi* ist eine Bezeichnung, die in Indien den Teppichen aus Belutschistan gegeben wird, ob diese nun aus Wolle oder Baumwolle sind.

[2]) Die indischen Quilts, mit stilisirten Blüthen der weissen Wasserlilie gestickt, nennt man *susni*, eine Entstellung, wie bereits ausgeführt, des persischen *susani*, „von Susa“. Aber der Ausdruck mag auch eine Entstellung des persischen *suzani*, „Nadelwerk“, bedeuten, in diesem Falle speciell „Stickerei“. In dem Worte *Suzan-gird* jedoch, von den Juden in Persien stets *Shushan-gird* ausgesprochen, findet sich keine Beziehung auf „Nadelarbeit“ oder „Stickerei“, wohl aber in *suzan-kar* oder *kar-i-suzan*. Dieses zusammengesetzte Wort bedeutet einfach Teppich im Stile des (sassanidischen oder achaemenidischen) Perserreiches. *Suzan*, die Nadel, besteht aus *su*, „dazugehörig“, und *zan*, „Frau“.

[3]) Siehe meine Einleitung zu Vincent Robinson's Buch „Eastern Carpets“ (Sotheran), 1882 und (Quaritch) 1893; ferner, den vollen Symbolismus des Lebensbaumes betreffend, meine „Industrial Arts of India“ (Chapman and Hall), 1880, und Goblet D'Alviella's „Migration des Symboles“ (Leroux), 1891.

---

[1]) Ebenso wie die Nischen in den Hindutempeln auf die Nischen der alten buddhistischen Monumente in Indien zurückzuführen sind, in welchen man das Bildniss des Buddha aufstellte. Der saracenische Bogen hat augenscheinlich denselben Ursprung, seine charakteristische Curve zeigt sich in der Wölbung über den Schultern und dem Kopfe der Buddha-Figur.

[2]) Der rothe sajjada, jainamas oder masalla steht in den mohammedanischen Ländern behufs Beschwörung der Genien und Dämonen und Bannung der letzteren in Verwendung.

Gott sei, so ist sie gerade aus diesem Grunde am wenigsten geeignet für den Gebrauch der Allgemeinheit, für welche Musik, Malerei und Sculptur in frommer Anwendung allzeit die mächtigsten Behelfe bleiben werden, um die Seele empor zu ziehen und in der Gottheit aufgehen zu lassen. Um die Glückseligkeit der Menschen wäre es in der That auch besser bestellt, wenn man an Stelle der wissenschaftlichen Forschung und des logischen Haders über unsere religiösen Anschauungen und deren Einzwängung in die Form des Wortes, was ja doch stets der Verleugnung ihres rein geistigen Charakters gleichkommt und unaufhörliches Infragestellen ihrer Wahrheit hervorruft, die Menschen bei der allgemein verständlichen symbolischen Bedeutung der Künste gelassen hätte, die ja das mächtige historische Instrument für die Verbreitung der Religion über den bewohnten Theil der Erde und das beste Mittel für das Verständnis des Ueberirdischen gebildet haben.

Unleugbar liegt die hehre Befriedigung, die uns die Kunst bietet, in ihrer geistigen Bedeutung. Fehlt diese, so ist Alles in der Kunst nur eitles Spiel; die erbärmliche Nichtigkeit der realistischen Maler haben die Griechen treffend bezeichnet, als sie diese ῥυπαρο-γράφοι „Schmutz-Maler“, nannten. Das Auge ist nicht befriedigt durch das Sehen, das Ohr nicht durch das Hören, und eine Kunst, bar dieses übernatürlichen Charakters, entbehrt des eigentlich künstlerischen Wesens wie auch der göttlichen Quellen der ewigen Freude und Herrlichkeit. Das ist das ganze Geheimnis des Zaubers, welchen die Künste des alten Egypten und Mesopotamien und des modernen Indien auf uns ausüben, des Indien der Hindus, wo die ganze Grundlage des Lebens jetzt noch eine religiöse ist. Dasselbe gilt von der saracenischen Kunst; denn verschmähten auch die Moslims die ketzerischen Symbole des Heidenthums, den unbesiegbaren, belebenden Geist bewahrten sie und liessen ihn erstarken. Dieser aber ist es auch, dem wir das Alles überragende Lob danken, das wir den kirchlichen Künsten des Westens, den Künsten der römisch-katholischen, schismatisch-griechischen und anglicanischen Kirche schulden; denn in diesen Gott geweihten Künsten scheint sich die Majestät und Herrlichkeit der gesammten sichtbaren und unsichtbaren Schöpfung vor uns zu erschliessen, und sei auch nur ein Teppich die Leistung, auf welche wir blicken.

Von solch übersinnlicher Kunst war der geheimnisvolle Cestus oder Gürtel der Alma Venus (Il., XIV, 214—19); er erscheint uns als ein Gewebe aus zartestem Stoffe, der Länge nach in Streifen in leuchtendem Rosa, Elfenbeinweiss, Safrangelb und Azurblau, „als hätte Iris den Faden gefärbt“[1]; an seinen Enden die üblichen Darstellungen all des Sinnenzaubers eingearbeitet und über den ganzen, duftig gewobenen Grund reizvolle Blumenmuster von erlesenster Anmuth und Frische der Blüthen gestreut, der Sinnbilder ewiger Jugend, des Duftes der Schönheit und der Liebe.[2]

„Vor dir fliehen die Winde, vor dir, o Göttin, die Wolken,
Wann du dich zeigst, dir bringt im farbigen Schmucke die Erde
Liebliche Blumen hervor, dir lachen die Flächen des Meeres
Und es ergiesst allhin der beruhigte Himmel den Lichtglanz“.

„Te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
Adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
Summittit flores, tibi rident aequora ponti
Placatumque nitet diffuso lumine caelum.“

So waren die heiligen Vorhänge der alten Göttertempel, wie Euripides, Josephus und Pausanias ihrer erwähnen, schwarz oder purpurn, über und über schimmernd vom Silber und Gold des glitzernden Mondes und des Kreises der strahlenden Sterne, jeder Stern in seinem Sternbild, durch die Falten des Vorhanges die endlosen Tiefen des Raumes darstellend und das Herz des Menschen mit Scheu erfüllend angesichts der Gegenwart des mächtigen Herrschers, der Dunkelheit und der Nacht; oder aber roth, safrangelb oder blau, glitzernd vom Schimmer der in Gold abgebildeten Sonne inmitten ihrer zwölf täglichen und jährlichen Stationen, welche, nach allen Seiten, Tageshelle verbreitend und in ihrem Laufe am Himmel die Fische, Zwillinge, Waage und Steinbock durchwandelnd, Frühling und Sommer, Herbst und Winter in ihrem Triumphzug herbeiführt und das Menschenherz mit dem Bewusstsein des stetig sich erneuernden Lebens und der Unsterblichkeit erfüllt.

So war das Alterthum, näher denn wir dem göttlichen Ursprunge der Dinge, allzeit darauf bedacht, in seiner hehren Kunst die Ueberzeugung symbolisch auszudrücken, dass der grüne Erdkreis und das glänzende Dach des ausgespannten Himmels nur die wundervollen Bilder des Vorhanges sind, welcher die sichtbare Welt von der unsichtbaren und unerforschlichen des Jenseits trennt. Dies die Ursache der lebendigen Kraft, der Würde und der Fähigkeit, Befriedigung zu gewähren, die den Werken der Alten innewohnen; Vorzüge, welche die Künste des modernen Westens nicht eher erreichen werden, als bis auch sie beseelt sind von dem Geiste des einstigen Glaubens jeder der historischen Racen der alten Welt. „Vanitas est deligere quod cum omni celeritate transit, et illuc non festinare, ubi sempiternum gaudium manet.“ Und so wird ungeachtet aller aufgewandten technischen Behelfe und all der prächtigen Wiedergaben mustergiltiger Schöpfungen des Orients, die man veröffentlichen mag, in Europa nicht früher ein wahrhaft grossartiger Teppich hervorgebracht werden, als bis das Herz des Webers in dankbarer Uebereinstimmung mit dem allerorts, hüben und drüben ertönenden Lobe das Schnurren seines Stuhles mit dem Gesange begleitet:

„Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth! Pleni ſunt coeli et terra gloria tua! Gloria in excelſis!“[1]

George Birdwood.

---

[1] Milton's „Verlorenes Paradies“, XI, 244. Vgl. Comus, 83: „These my sky robes spun out of Iris' woof.“

[2] Dante's „Paradies“, XIX, 22: „O perpetui fiori dell'eterna letizia.“

[1] Die Uebersetzung der Vulgata dieses Lobgesanges (ἐπινίκιος ὕμνος) der Seraphim in Isaias, VI, 3, gibt *tsebaoth* durch Heerschaaren wieder; genauer jedoch ist die alte Bibelübersetzung, welche das hebräische Wort (in seiner hellenisirten Form) *sabaoth* beibehält; sie bezieht es nämlich nicht auf die Heerschaaren Israels, sondern auf die Sterne, „die Heerschaar des Himmels“ (Isaias, X, 26), „das Lager Gottes“ (Genesis, XXXII, 2).

UEBER ORIENTALISCHE TEPPICHE.

VON

PURDON CLARKE.

Unter den zahlreichen Leistungen der alten Kunst, die uns erhalten blieben, verdient vor Allem die Gruppe der teppichartigen orientalischen Gewebe als reichhaltig und interessant bezeichnet zu werden, und während wir — zum Schaden für die Kunst — in einem praktischen Zeitalter leben, welches im Allgemeinen für die prunkhaften Erzeugnisse früherer Zeiten nur geringe Verwendung findet, machen unter den letzteren die orientalischen Teppiche eine Ausnahme, und wir werden auf diesem Gebiete mit einer Industrie in Berührung gebracht, der möglicherweise noch eine Zukunft ungeahnter Grösse blüht.

Dieser Ausblick war es, der die leitenden Kreise des Wiener Handels-Museums veranlasste, im Anschlusse an die Ausstellung orientalischer Teppiche in Wien im Jahre 1891 das vorliegende Werk herauszugeben, das eine Sammlung der besten Erzeugnisse auf dem Gebiete der Teppichweberei der verschiedensten Zeitabschnitte bietet — ein *Standard-Work* für Zeichnung und guten Geschmack, das Einhalt thun soll dem Verfalle einer grossen historischen Industrie, den rücksichtslose Gewinnsucht verschuldet hat.

Die Teppichausstellung des Jahres 1891 hat uns aber nicht allein eine der prächtigsten Sammlungen vorgeführt, die je zu Stande gebracht wurden, sie diente auch mit Rücksicht auf die europäische Industrie rein praktischen Zwecken; so erhöhte sich das Interesse für die Betrachtung jener Meisterstücke textiler Musterung, die sich da für eine nur allzu kurze Spanne Zeit vereint fanden.

Eine Schaustellung von Leistungen der alten Kunst allein hätte die Mühe und den Kostenaufwand kaum gerechtfertigt, welche der Leitung der Anstalt aus dem Unternehmen erwuchsen. Auch wären die eingehenden wissenschaftlichen Studien und Untersuchungen, die das Museum seit dem Jahre 1890 auf diesem Gebiete veranlasste, kaum innerhalb des Programmes der Anstalt gelegen.

Man trug diesmal der Thatsache Rechnung, die von Enthusiasten der Kunst auf der einen, von starrsinnigen, praktischen Geschäftsleuten auf der anderen Seite stets ausser Acht gelassen wird: dass Handel und Kunst häufig von einander unzertrennlich sind, und dass der Erfolg auf breitester Grundlage in einer Reihe von Fällen nur dann erreicht werden kann, wenn beide ehrlich ihre gegenseitige Abhängigkeit anerkennen.

Wiewohl wir alle Ursache haben anzunehmen, dass die Fertigkeit des Teppichwebens in ihren Anfängen bis zum Beginn der Geschichte zurückreicht, stehen uns über diese Industrie doch nur wenige verlässliche alte Quellen zu Gebote, was umsomehr auffallen muss, als es sich hier nicht um Schöpfungen handelt, die auf längst entschwundene Zeitabschnitte beschränkt sind, sondern um solche, die sich bis auf unsere Tage fortgesetzt haben. Der Besuch irgend eines der bedeutenderen Teppichhändler in der einen oder anderen europäischen Hauptstadt wird dies bestätigen. Ueber die banalen Bezeichnungen „persisch“, „Turkoman“, „Smyrna“ u. s. w. hinaus wissen sie uns nichts über die alten Teppiche ihres Lagers zu erzählen, während Geschäftsrücksichten sie veranlassen — etwa ein paar allgemein bekannte Stätten ausgenommen — die Erzeugungsplätze ihrer modernen Teppiche zu verschweigen.

Die alten Teppiche in der Wiener Ausstellung entstammten den besten europäischen Sammlungen, und jedes Stück wurde mit Benützung all jener Angaben beschrieben, die sich für Geschichte und Ursprung desselben auffinden liessen. Aber schon eine oberflächliche Prüfung liess deutlich erkennen, dass die Teppiche ohne Schwierigkeit in eine Anzahl charakteristischer Gruppen zusammengefasst werden können, und dass der Vergleich mit anderen Erzeugnissen des Orients, welche die gleiche Art des Dessins tragen und deren Erzeugungsorte bekannt sind, mit einiger Sicherheit gestattete, diese einzelnen Gruppen mehreren verschiedenen wohlbekannten alten Fabricationscentren zuzuweisen, die völlig ausserhalb Persiens lagen und nur wenig von der persischen Kunst beeinflusst wurden. Aber die Aehnlichkeit der Behandlung des Ornamentes bildete nicht den einzigen Eintheilungsgrund bei der Herstellung dieser Gruppen, sondern es wurde auch die Technik der Erzeugung sowie die Art des Materiales in Betracht gezogen.

Jeder Schritt in der Organisation und in der Anordnung der Wiener Teppichausstellung geschah so weit zielbewusst; nunmehr galt es aber, die Ergebnisse dieses Unternehmens zu dauernd nutzbringenden zu gestalten. Auch hier zeigte sich die Leitung der Anstalt der übernommenen Aufgabe gewachsen. Statt eine einzige Autorität mit der Abfassung einer Studie für den Katalog und später für das vorliegende Werk zu betrauen, wurden hervorragende Fachleute der verschiedensten Länder eingeladen, in der Form von Monographien jene Theile des umfangreichen Gegenstandes zu behandeln, die sie vollkommen beherrschen, während ein Wiener Kunstgelehrter, Prof. Dr. A. Riegl, die wichtige Aufgabe der Beschreibung der Teppiche für beide Werke übernahm.

Es wäre anmaassend von mir, mich über den Werth dieser Monographien zu ergehen; der Umstand jedoch, dass mir in den letzten zwanzig Jahren Gelegenheit geboten war, von Spanien an im Westen bis nach Indien im Osten die herrlichsten Teppiche in Privatsammlungen und Museen zu sehen und die bemerkenswerthesten Sitze der Teppichindustrie zu besuchen, gestattet mir, der Ueberzeugung Ausdruck zu geben, dass nach dem, was uns die Teppichausstellung und die Studien, die sich an dieselbe reihten, geboten, die Zukunft nur mehr wenig den Kenntnissen über diesen Industriezweig beifügen wird, wiewohl wir zu einer richtigeren Eintheilung der orientalischen Teppiche in Gemeinsamkeit mit jener der anderen Kunstgewerbe, so der Keramik, wie auch zu einer einheitlichen Benennungsweise gelangen werden.

Meine eigene Erfahrung begann im Jahre 1872 mit Egypten, woselbst der Bazar in Cairo als der Typus eines Marktes aus den Zeiten des Mittelalters angesehen werden kann. Hier bestand der Hauptvorrath in Gebetteppichen und solchen für die Verwendung als Divanüberwurf — grosse Bodenflächen wurden meist mit Brüsseler Teppichen überzogen, die sich bei den höheren Classen der Eingeborenen grosser Beliebtheit erfreuten. Hie und da wurden auch grössere Stücke nach Maass bestellt, über deren Anfertigung stets längere Zeit verging.

Zwei Jahre später besuchte ich Persien und hatte in der Hauptstadt Teheran vielfach Gelegenheit, in den Bazars wie in den Häusern der Perser und Europäer jedweden Typus der Teppiche kennen zu lernen, die von den verschiedenen Stämmen dieses traurigen Landes und seiner Grenzgebiete erzeugt werden. Ueberraschend traten hier die Unterschiede auf zwischen dem Khorassan und dem Kirman im Osten, dem Feraghan der Bactiari im Süden und den Erzeugnissen der westlichen Grenze Kirmanshah und Gherous in Kurdistan, von den alten geometrischen Mustern von Daghestan in Circassien. Die Turkmenenstämme im Nordosten hatten ihre besonderen Muster, während die ehedem persischen Provinzen von Circassien Muster arbeiteten, die jenen aus dem XVI. Jahrhundert, die sich hauptsächlich auf Bildern der holländischen Schule finden, ähneln. Eine Reise nach Täbris durch Kurdistan über Kirmanshah und Ispahan bot zum Besuche mehrerer Districte, darunter jenes von Gherous, Anlass, in denen feinere Teppiche den wichtigsten Handelsartikel bildeten. Diese Industrie zeigte sich in manchen kleineren Städten und Dörfern wohl organisirt; dabei gab sich das Bestreben kund, Muster zu erhalten, die seit alter Zeit an Ort und Stelle in Verwendung kamen. In diesen westlichen Theilen des Landes begegnet man häufig noch den Traditionen von der leitenden Stellung, welche ehedem die persischen Juden als Chemiker und Erzeuger von Farbstoffen einnahmen, Industrien, denen man solche Bedeutung beimaass, dass der Schah es gestattete, die ersten Stellen der dortigen Gemeindeämter mit Juden zu besetzen. Zwischen Sennah und Kirmanshah werden die berühmten Tribut-Teppiche erzeugt, Arbeiten der feinsten Art, in denen man mitunter 600 Knüpfungen im Quadratzoll zählt. Dort nahm ich den merklichsten Verfall in den Mustern wahr. Die Technik der Arbeit stand jener an den besten Schöpfungen früherer Zeiten gleich, die Muster aber waren auf mechanische Wiederholungen kleiner Dessins mit Bordüren herabgesunken, die völlig unrichtige Behandlung des Ornamentes und Mangel an Harmonie mit dem Untergrund zeigten.

In den Bazars von Ispahan begegnete man drei durch gute Stücke vertretenen Gruppen von modernen Teppichen: dem Feraghan mit dem bekannten Herati-Muster, das, in Persien beliebt, damals auch für die nach der Türkei, Egypten und Europa ausgeführten Teppiche in Anwendung kam, dem Kirman-Teppich mit seinen den Cachemir-Mustern ähnlichen Zeichnungen, endlich den Erzeugnissen der Bactiari und anderer Nomadenstämme mit kühnen, traditionellen Zeichnungen und echten, guten Farben. Dahin gehören auch die besten Satteltaschen, die eine Zeitlang geschmackvolle Möbelüberzüge bildeten, bald aber durch sinnlose Nachahmungen verdrängt wurden.

Einige Khorassan-Teppiche, deren Muster sich des besonderen Beifalls der persischen Beamten erfreuten, boten mir den Anlass, den Ursachen des augenscheinlichen Verfalles, den der Geschmack der höheren Classen im modernen Persien aufweist, nachzuforschen, und ich kam zur Ueberzeugung, dass dieser Verfall in einem gewissen Zusammenhange mit dem unschönen, halb europäischen officiellen Gewande stand, das man nach dem Falle der Safeviden annahm. Der schlecht geschnittene schwarze Rock und die randlose, triste, mit einem Stück Ofenrohr zu vergleichende Kopfbedeckung stand so ganz und gar nicht im Einklange mit den prächtigen, lebhaften Farben und grossen Dessins der persischen Kunst des Mittelalters, dass man die ererbten Schöpfungen der Teppichzeichner bei Seite legte und sich an die nüchternen, einfachen Muster der „Jamavar“ mit Bordüren, aus vielen schmalen Streifen bestehend, hielt.

Einige alte Teppiche in öffentlichen Gebäuden gaben mir den Maassstab zum Vergleiche, und da zeigte sich's denn, wie gross der Niedergang war von den Zeiten her, in welchen man die Erzeugung eines Teppichs als eine Kunst betrachtete und das Werk auch dementsprechend bezahlte. Der bedeutendste dieser alten Teppiche war jener in der grossen Halle der Chehel Sutoon, den man in seinem Ausmaasse von 60 Fuss Länge und 30 Fuss Breite als das grösste Stück der bekannten alten Teppiche bezeichnete.

Dieser Teppich gehört der Erzeugung und dem Dessin nach der Classe an, die Herr Vincent Robinson als „Herat“ bezeichnet und über deren Ursprung die Meinungen so verschieden sind. In zweien der armenischen Kirchen wurden Fragmente alter Teppiche als Geschenke Schah Abbas' des Grossen bezeichnet. Sie waren fein im Gewebe, aus der Safevidenzeit; ihre Zeichnungen zeigten das gewöhnliche Gemische von persischem und chinesischem oder tatarischem Laubwerk und thierischen Formen.

Als ich nach Teheran zurückkehrte, wo ich fast zwei Jahre verweilte, fand ich die Teppichhändler in den Bazars eines Ereignisses halber in grosser Aufregung, welches den Anbruch einer neuen Zeit in der Geschichte ihres Handels bedeuten sollte. Bis zu jenem Augenblicke befand sich der Ausfuhrhandel nur in wenigen Händen, und die in demselben beschäftigten Europäer waren nur Agenten, die von den eingeborenen Händlern in den Bazars oder bei Jenen kauften, die in entfernteren Districten Arbeiten hatten. Der Teppichhandel bildete einen geringen Theil ihres allgemeinen Geschäftes, weshalb sie auch nichts thaten, um sich eine eingehende Kenntnis desselben zu erwerben. Mit alten Teppichen, deren Werth man nicht mit Bestimmtheit anzugeben wusste, wollte man gar nichts zu schaffen haben. Da kam denn der Vertreter eines der grössten Pariser Häuser, dem die Aufgabe oblag, den Teppichhandel in grossem Stile zu organisiren. Zum Glück hatte dieser Mann den guten Geschmack, seine Verträge auf Grund gut gewählter alter Muster zu machen. Soweit blieb die Neuerung ohne böse Folge. Bald aber entstanden mehrere neue Agentien für andere Theile Europas, woselbst die Kaufleute, die die Farbenscala der Perser nicht als geeignet für alle Stile der Decoration erkannten, den Versuch machten, alle zur Zeit in Europa begehrten Farbentöne für die orientalischen Dessins in Verwendung zu bringen, und so grosse Verwirrung in diesen Industriezweig brachten. Es kam noch schlimmer; einige der reichen Attachés der fremden Gesandtschaften kamen auf den Gedanken, man könnte die alte ruhmreiche Industrie der Seidenteppichweberei des XVI. Jahrhunderts wieder aufleben lassen, und gaben unfähigen eingeborenen Erzeugern den Auftrag, solche Teppiche von entsprechend feiner Textur herzustellen.

Für den Erfolg waren allerdings zwei der erforderlichen Bedingungen gesichert; die dritte aber fehlte. Da die Kostenfrage nicht in Betracht kam, waren eilige, mangelhafte Arbeit und die Verwendung schlechten Materials ausgeschlossen; auch liess die Geschicklichkeit der Weber die entsprechende Feinheit der Arbeit, die der Färber echtes Färben gewärtigen. Anders stand es mit den Mustern: sie bildeten den schwachen Punkt. Weder die Besteller, noch die Kaufleute, noch die Weber selbst kannten die Stile der Teppichmuster, und keiner von ihnen hatte — den vorliegenden Ergebnissen nach zu schliessen — den Typus eines feinen oder auch nur eines gewöhnlichen Teppichs gesehen, wie ein solcher erzeugt werden sollte. Wer immer Teppiche des Lobanov Genre — wie deren die Sammlung Goupil mehrere zählte — oder irgend einen der sogenannten Goupil-Teppiche zu Gesichte bekam, konnte die abschreckenden Wechselwirkungen schlechter Zeichnung und noch schlechterer Farben übersehen, wie sie sich an den Ergebnissen dieser traurigen Versuche wahrnehmen liessen. Der Einfluss dieses Experimentes zeigt sich heute noch an manchen der theuren Teppiche, die aus Persien zu uns kommen.

Nachdem ich Persien im Jahre 1876 verlassen hatte, suchte ich noch eine Reihe der Teppichmärkte und Erzeugungsstätten in Syrien, Kleinasien und der Türkei auf und machte da die Wahrnehmung, dass diese Industrie eine weit über unsere Kenntnis gehende Ausdehnung habe.

In den Teppich-„hans“ von Constantinopel konnte man Teppiche aus fast allen Theilen Asiens sehen, wiewohl die grössere Zahl derselben dem türkischen Gebiete Transkaukasiens entstammte. Stile und Muster schienen endlos in Verschiedenheit, bis es gelang, gewisse Gruppen durch Färbung und Zeichnung gekennzeichnet aufzustellen, die dann einzelnen Erzeugungsdistricten und Plätzen entsprachen.

Was man in der Regel als türkische Teppiche bezeichnet, beschränkt sich auf die in der Provinz Aidin, also in Giordes, Koula etc. gewobenen Stücke, deren Dessins sich an keinen anderen orientalischen Teppichen wiederfinden. Weiters trugen die Teppiche der anatolischen Provinzen Angora und Karamania ihre charakteristischen

Dessins. Siwas und Adana, Diarbekir, Mossul und Haleb in Mesopotamien, sie alle lieferten eigenartige Muster, mehr oder minder arisch, turanisch oder semitisch, verschiedenen über Kleinasien zerstreuten Fragmenten ihren Ursprung dankend.

Transkaukasien bringt in Constantinopel eine wichtige Classe von Teppichen zu Markte, darunter die Khilims oder gobelinartigen Teppiche aus Daghestan und die Teppiche aus Karabagh mit den ernsten, früh saracenischen Mustern. Dieselben zeigten sich in mancher Richtung bemerkenswerth: Wolle und Gewebe von besonderer Güte, dauerhafte Farben und Dessins, ähnlich jenen, die sich auf den Bildern der älteren deutschen und italienischen Meister finden.

In der That war das ganze Gebiet von Smyrna am Aegäischen Meere bis Baku am Caspisee, in der Ausdehnung von mehr als 1200 Meilen bei einer Durchschnittsbreite von etwa 300 Meilen, in einer grossen Zahl von mannigfachen Arten von Teppichen vertreten, welche gewissermaassen den völlig verschiedenartigen Charakter der Bevölkerungen zur Anschauung brachten — der Reste zahlreicher asiatischer Horden, die während der letzten 3000 Jahre Versuche gemacht hatten, auf dem Wege über Anatolien nach Europa vorzudringen.

Alle persischen Erzeugungsstätten, wie auch eine gewisse Sorte seidig glänzender Teppiche, als „Mekka-Teppiche" bezeichnet, die aber über Irak zur Einfuhr kommen, endlich die Khilims aus der europäischen Türkei, aus Bulgarien sowie aus Bosnien waren in Constantinopel vertreten.

Die scheinbar unbeschränkte Erfindungsgabe, die man den orientalischen Teppichwebern zuschrieb, erwies sich als irrig, und die Forschungen, die ich mit Bezug auf die bei diesen Westasiaten üblichen Methoden des Zeichnens anstellte, ergaben, dass jede Gruppe einander ähnlicher Muster die Arbeit einer Familie oder eines Stammes darstellte, die sich von Generation auf Generation fortpflanzte. Wiewohl die Muster gewissen Wandlungen unterworfen und von den Eigenheiten des Geschmackes der einzelnen Weber und Patrone beeinflusst wurden, lag im Allgemeinen der Wunsch nach Abwechslung völlig fern.

Ein Jahr später besuchte ich Spanien und seine verschiedenen, ehedem durch saracenische Teppiche berühmten Stätten. Dort fand ich die traditionellen orientalischen Muster durch die Einflüsse der Renaissance des XVII. und XVIII. Jahrhunderts stark verwischt. Gleichwohl besassen viele der Kathedralen zahlreiche grosse und prächtige, als persisch geltende Teppiche, in der That aber einer Art angehörig, von welcher ich in Persien selbst einem einzigen Stücke begegnete, dem grossen Teppich der Chehel Sutoon — ein Teppich, welchen die Tradition europäischem Ursprung zuschreibt. Die genannten in Spanien befindlichen Teppiche waren allerdings rein orientalisch und frei von jenen stark ausgesprochenen Elementen europäischen Ursprungs, die sich ohne Unterschied in allen authentischen Mustern aus der Periode der maurischen Occupation der Halbinsel und lange Zeit nachher finden, ob nun diese Muster der Textil-Industrie, der Keramik oder Holzschnitzerei angehören. Die Teppiche mit maurischer Zeichnung, welche ich dort antraf, waren meist in drei Farben: roth, blau und grün und in glatten Qualitäten ausgeführt, und es konnte nicht festgestellt werden, ob dieselben in Spanien erzeugt oder aber von Marocco eingeführt wurden.

Weiters finden sich sammtartige Teppiche von eigenthümlichem Aussehen, welches auch in der Vertheilung der Farben auf die orientalische Arbeit hinwies; gleichwohl waren diese mit kleineren, sich wiederholenden Dessins durchwoben, die den italienischen Brocaten entnommen zu sein schienen. Einer anderen Classe von Teppichen, die sich dort vorfinden, brachte ich grosses Interesse entgegen, indem dieselben mit sehr geringen Veränderungen in der Technik und in den Mustern die ungeschorenen Teppiche repräsentiren, welche wahrscheinlich um das II. Jahrhundert n. Chr. von den Römern dort eingeführt wurden. Einzelne Stücke völlig ähnlicher Art hat man in den letzten Jahren in gut conservirtem Zustande zu Akhmin in Egypten vorgefunden.

Ein Jahr nach meiner spanischen Reise war es mir gegönnt, meine Forschungen auf Indien auszudehnen, woselbst ich während meiner zweijährigen Reisen alle Teppichdistricte besuchte und zahlreiche typische Stücke sammelte. Hier wurde manche zweifelhafte Frage ins Klare gebracht und die so häufig wiederkehrende Thatsache aufgeklärt, dass sich an verschiedenen weit von einander entfernten Erzeugungsstätten die scheinbar derselben Classe angehörigen Teppichmuster wieder finden.

Die Aufzeichnungen über die vom Kaiser Akbar im XVI. Jahrhundert errichteten Factoreien und über jene, welche von den Herrschern des Deccan im XVII. und XVIII. Jahrhundert etablirt wurden, bezeugen, dass dort thatsächlich Copien von persischen Teppichen von hervorragend geschulten importirten Arbeitern ausgeführt wurden. Nachdem so festgestellt worden, dass derartige Copien überhaupt irgendwo ausserhalb Persiens hergestellt wurden, hat man auch über manch andere sich widersprechende Ueberlieferung klare Anschauungen erhalten; so auch über die Aufstellung von türkischen und persischen Teppich-Webstühlen zu Aubusson durch Ludwig XV., welcher für diese Arbeit Weber aus England kommen liess, weiters über die Erzeugung von Seiden- und Goldteppichen in China, in der Art der sogenannten Polenteppiche, endlich über die von dem Reisenden Bernier erwähnten ähnlichen Erzeugnisse des XVIII. Jahrhunderts aus Surat.

In der That machen es die Schwierigkeiten des Transportes, die willkürliche Einhebung der Zölle sowie manche wirthschaftliche und patriotische Gründe leichter, die Arbeiter zu transportiren, als die Teppiche, und wiewohl die localen Einflüsse bald die allgemeinen Charakteristiken der Zeichnung änderten, trachtete man eifrigst, den Originalmustern, die so hohe Preise erzielten, Aehnliches zu schaffen.

Der grosse Teppich der Chehel Sutoon zu Ispahan war dem Wesen nach der Typus der Teppiche, welche die Kenner des orientalischen Kunstgewerbes als aus dem XVI. Jahrhundert stammend bezeichneten. In Persien begegnete ich nur einem solchen Stücke; in Spanien sah ich mehr als sechzig dieser Art, in Indien, und zwar in Jeypore, Aurungabad und Bijapur, hatte man deren 30—40 Stücke erhalten, von denen viele die Etiquetten trugen, aus denen man ersehen konnte, dass sie in Indien erzeugt waren.

An den Höfen der Eingeborenen haben sich noch Traditionen aus den Zeiten vor der Einfuhr europäischer Teppiche erhalten, und der persische Name des Aufbewahrungsraumes für Teppiche, Ferashkhaneh, ist heute noch in den Palästen der Hindu Radscha in Gebrauch. In Jeypore wurden die prächtigen Stücke, welche sich gegenwärtig im Museum befinden, unter einem Haufen alter Zelte im Zeltmagazin gefunden, welch letzteres gleichfalls den Namen Ferashkhaneh trug.

Eine Sitte aus alter Zeit hat sich in Jamu in Kashmir erhalten, woselbst ich im Palaste und in dem für die Gäste bestimmten Baue eine Anzahl prächtiger Teppiche sah, die vor etwa zehn Jahren in Multan erzeugt wurden, da man die Kashmir-Teppiche als von nicht genügend guter Qualität für den Gebrauch des Herrschers bezeichnete. Um sich einer guten Arbeit zu versichern, wurde ein Beamter des Palastes mit der Ueberwachung der Details der Herstellung betraut, so etwa wie man ehedem in der englischen Marine beim Bau eines Schlachtschiffes einem Capitän die Beaufsichtigung der Arbeiten übertrug. Der Beamte des Maharadscha hatte in der fernen indischen Stadt Tag für Tag die gethane Teppicharbeit zu prüfen und brachte nach ihrer Vollendung die fertigen Stücke nach Kashmir, woselbst sie der Maharadscha prüfte und übernahm.

Der Nawab von Masulipatam liess die Weber in seinem gegenwärtig fast verlassenen Palaste die Teppiche herstellen. Es geschah dies etwa vor fünfzig Jahren, und wiewohl die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass diese Arbeiter aus dem Deccan oder aus Nordindien kamen, so spricht doch die Wahrscheinlichkeit für ihre persische Herkunft, da der grösste Theil des Handels und der Industrie in Masulipatam in den Händen von persischen Kaufleuten, hauptsächlich aus Yezd und Kirman, lag.

In der unerquicklichen Frage der Gefangenhaus-Industrie konnte ich mich weder den Ansichten des Herrn Vincent Robinson, noch jenen Sir George Birdwood's anschliessen, wiewohl deren Begründung sicherlich alle Achtung verdient. Es wollte mir scheinen, dass, wenn nicht einzelne Handelsfirmen mit grossartigen Geldmitteln und einer reichen Erfahrung auf dem Gebiete des Teppichhandels grosse Factoreien unter entsprechender und gut bezahlter artistischer Leitung errichten würden, der einzige Weg, diese Industrie zu neuer Blüthe zu bringen, durch die Gefangenhäuser gegeben wäre, die die Teppicherzeugung auf commercieller Basis zu betreiben hätten. Eingehende Studien brachten mich zur Ueberzeugung, dass der freien Arbeit des XIX. Jahrhunderts jene Ausdauer und Genügsamkeit fehlen würde, durch die allein Teppiche der feinsten Art, ähnlich jenen aus dem Mittelalter, ausgeführt werden können.

Waren nun auch die ersten Leistungen der Gefangenhausarbeit roh in der Farbe und fehlerhaft in der Zeichnung, so zeigte doch schon die Feinheit des Gewebes und die gute Qualität der Wolle die der Gefangenhausarbeit innewohnende Kraft gegenüber der freien Industrie. Keineswegs konnte man gewärtigen, dass die Leiter der Gefangenhäuser plötzlich zum vollen Verständnisse der Feinheiten eines Kunstgewerbes gelangen würden, welches, wie schon Sir George Birdwood nachgewiesen, in Jahrtausenden erst jene Vollkommenheit erlangt hat, die es im XVI. Jahrhundert zeigt. Die Gefangenhausarbeiter machten in der Regel keine Teppiche auf Vorrath, sondern führten nur die ihnen von ihren Vorgesetzten und den Besuchern des Hauses gegebenen Aufträge entweder nach den ihnen zur Verfügung gestellten Mustern oder aber nach armseligen Copien alter persischer Teppiche aus, die mitunter durch stete Wiederholung und phantasiereiche Veränderungen ihren ursprünglichen Werth verloren hatten. In Agra fand ich viele gute Stücke auf den Stühlen, welche genaue Copien von Fragmenten alter centralasiatischer Teppiche darstellten, die von den Agenten des „Louvre“ oder „Bon marché“ in Paris beigestellt wurden.

Ich selbst entlieh vom Maharadscha von Jeypore Fragmente eines alten Teppichs und gab dem Gefangenhause den Auftrag, eine genaue Copie anzufertigen. Während der Arbeit noch erregte dieses Stück die Bewunderung der Kunstverständigen; namhafte Preise wurden für dasselbe geboten, und ich hatte alle Mühe, es für das Museum zu sichern. Erst ein paar Jahre später wurde dieser Teppich abgeliefert, und heute noch gilt er als eine der besten modernen Leistungen in unserer Collection. Ein anderer Versuch wurde, nachdem ich Indien verlassen, im Gefangenhause zu Thana gemacht, woselbst man für die Londoner Firma Proctor & Co. eine Anzahl von alten Teppichen aus dem Tempel zu Bejapore copirte. Auch von diesen findet sich eine Sammlung im Museum.

In jüngster Zeit hat man zu Lahore und Ajmere in den dortigen Gefangenhäusern ganz besonders gelungene Copien alter Teppiche hergestellt, und ich darf wohl behaupten, dass, wenn sich nicht die Gefangenhäuser dieser Arbeit bemächtigt hätten, ähnliche Leistungen des Kunstgewerbes in Indien niemals zu Tage gefördert worden wären. Ein kleines, von Herrn de Forest, einem amerikanischen Künstler, gegründetes Etablissement, welches für die Herren Sloan & Co. in New-York arbeitet, liefert noch höher stehende Producte, die als Handelsartikel wohl nur bei der reichen und theilweise auch kunstsinnigen Bevölkerung der grossen amerikanischen Städte Absatz finden können. Heute, nachdem sich die Teppichindustrie in Indien, die den Jails ihre Wiederbelebung dankt, auch ausserhalb derselben, und zwar in allen Theilen Indiens, ausgebreitet und in hervorragender Weise entwickelt hat, dürfen wir auch mit Beruhigung der Zukunft dieser Industrie entgegensehen.

In Persien sind auch Jene, die seit zwanzig Jahren exportiren, zu der Ueberzeugung gelangt, dass ein Erfolg auf dem Gebiete des Exportes nur dann zu erzielen ist, wenn neben guten Mustern auch sorgfältig gewähltes Material in Verwendung kommt und dem Färben und Weben die grösste Aufmerksamkeit zugewendet wird. Die Firmen Ziegler und Hotz bringen heute feinere Teppiche auf den Markt, als jene waren, die man vor fünfzig Jahren erzeugte, und ihre Etablissements sind so eingerichtet, dass sie, sollte eine derartige Nachfrage sich zeigen, Teppiche in eben der Feinheit zu liefern im Stande wären, wie wir solchen aus dem XVI. Jahrhundert begegnen.

Wie begreiflich, können Teppiche in der Feinheit jenes aus der Moschee von Ardebil und solcher im Besitze der continentalen Museen nur auf Bestellung gearbeitet werden. Die Firmen La Fontaine und Baker in Smyrna haben gezeigt, auf welchem Wege die türkische Teppichindustrie zu neuer Blüthe gebracht werden kann, und jede dieser Firmen ist im Stande, gute Copien von prächtigen alten Teppichen zu beschaffen, wenn der Preis für dieselben bewilligt wird. Auch zu Aubusson hat man für Herrn Marquand in New-York vor wenigen Jahren eine äusserst gelungene, allerdings sehr kostbare Copie eines prächtigen alten Perserteppichs ausgeführt.

Bei der Herstellung von Mustern für unsere modernen Teppiche liegt wie bei manch anderem Kunstgewerbe die Gefahr in dem Wunsche, Neues und Originelles zu bieten. Keines der Dessins, die wir an den orientalischen Teppichen so sehr bewundern, kann als Original bezeichnet werden. Sie stellen sich als das Ergebnis einer langsamen Entwicklung von verschiedenen Typen der Flächendecoration dar, deren ursprünglich symbolische Formen mit einem gewissen abergläubischen Respect betrachtet wurden, und welche in ihrer Farbenstimmung Regeln zeigte, von denen nur selten abgewichen wurde. Des Zeichners ganze Bemühung war demnach nur darauf gerichtet, bereits wohlverstandene Formen zu vervollkommnen, Verfeinerungen in den Farbennuancen hervorzubringen und das Werk seines Vorgängers auf eine höhere Stufe zu bringen; da sich dies von Jahrhundert zu Jahrhundert fortsetzte, gelangte man zu jener Stufe der Vollendung, die auf anderem Wege niemals erreicht worden wäre.

Mögen die Wiener Teppichausstellung und das vorliegende Prachtwerk den Beginn einer neuen Aera für die Teppichindustrie bezeichnen. Mögen sich die Erzeuger so genau als möglich an die hier gebotenen prächtigen alten Muster halten und der Schaffung neuer Originaldessins so lange sich entgegenstellen, bis sich wieder einmal ein völlig unwiderstehlicher Genius Bahn bricht und uns die Wege zeigt, die uns die herrlichen Leistungen der Teppichindustrie des XVI. Jahrhunderts überflügeln lassen.

South Kensington Museum.

BESCHREIBUNG

der auf den Tafeln I–CI abgebildeten Teppiche.

Tafel I. Nr. 1.

Kette feines Baumwollgarn, 6fach gezwirnt, 160 Faden pr. 10 Cm.

Eintrag feines Baumwollgarn, 3fach gezwirnt. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse, davon der erste und dritte mittelst des Stabes gespannt, der zweite unter Zuhilfenahme einer Art haute lisse-Vorrichtung lose eingetragen.

Knüpfung feines Kammgarn., 2fach; 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 90—100 auf 10 Cm. Höhe; geknüpft auf 2 Faden; Schema I [1]).

Das **Innenfeld** dieses Teppichs zeigt das Bild eines von Vögeln belebten Waldes oder Parkes, in der unperspectivischen Weise der orientalischen Kunst, die Vordergrund, Mittel- und Hintergrund nicht in Verkürzungen hintereinander, sondern nach einheitlichem Massstabe übereinander setzt.

Zu unterst, also im Vordergrunde, nimmt die Mitte ein breitästiger Baum ein, mit reichem Blatt- und Blüthenschmuck, der angesichts der weitgehenden Stilisirung und mannigfaltigen Variirung der orientalischen Decorationsflora nur vermuthungsweise auf Rosen bezogen werden kann. Dem Boden entspriessen Gräser und Blumen, zu den Seiten des muthmasslichen Rosenbaums gewahren wir links zwei kleinere Sträucher, rechts ein hochschäftiges und langblättriges Sumpfgewächs. In den Zweigen wiegen sich kleine Vögel in regelloser Anordnung, rechts unten sind zwei Gänse symmetrisch einander gegenübergestellt.

Den mittleren Plan nimmt ein grosser, am ehesten als Platane zu deutender Baum ein, in dessen Zweigen gleichfalls kleines Gevögel haust, während auf dem Boden unter dem weithinschattenden Laubdach grössere Vertreter der exotischen Vogelwelt sich ergehen: rechts ein Pfau, der ein prächtiges Rad schlägt, und neben ihm, den Baumstamm zum Theil verdeckend, eine Pfauhenne; links davon ein Goldfasan und ein kleinerer dem Hühnergeschlechte angehörender Vogel, anscheinend brütend und von Küchlein umgeben.

Den obersten, d. h. den hintersten Grund nehmen zwei schwer zu bestimmende Bäume ein; der rechts stehende, dessen Blüthen in palmettenartiger Projection gezeichnet sind, steht etwas tiefer, während der linke, mit weissen fünfblättrigen Rosetten besetzte etwas weiter oben dem Boden entsteigt. Ausserdem schieben sich zwischen die Laubkrone der Platane und den linken Baum des obersten Grundes zwei lang- und krummschnäblige Sumpfvögel ein, durch welche Verschiebung der beiden oberen Ränge die Gesammtanordnung einen wesentlich malerischen Charakter gewinnt, zumal den beiden links befindlichen grossen Sumpfvögeln auf der rechten Seite nichts die Wage hält, entgegen der sonst an orientalischen Teppichen beobachteten Regel. — Auch auf den Zweigen der beiden obersten Bäume sitzen Vögel, den Boden bedecken einige raumfüllende Sträucher und Blumen.

Durch das erwähnte theilweise Ineinandergreifen der beiden obersten Pläne erscheint das Unbefriedigende der unperspectivischen Grundanlage wesentlich gemildert. Im gleichen Sinne wirkt auch die Farbengebung, indem nämlich die von den grossen, ins volle Licht gesetzten Bäumen beschattet zu denkenden kleinen Sträucher und Blumen auf dem sattrothen Grunde im schwächeren Roth ausgeführt sind, gegen den tiefen Grund und die vollbeleuchteten Bäume und Vögel in der Wirkung nicht aufkommen können und daher einen dämmernden, unbestimmten Charakter zur Schau tragen, wie er Gegenständen entspricht, die im Halbschatten liegen. Dass dies nicht dem Zufall zu verdanken ist, sondern schon in der Absicht derjenigen, die den Teppich hergestellt haben, gelegen war, beweist am schlagendsten der Umstand, dass von allen im Innenfelde zur Darstellung gebrachten Blättern lediglich die in dem erwähnten schwachen Roth ausgeführten ohne Modellirung belassen wurden, während die übrigen immer die Mittelrippe, in der Regel auch die Seitenrippen zeigen.

Die **Bordüre** zerfällt in einen breiten Mittelstreifen und zwei denselben einschliessende Säume, die alle drei untereinander durch einfache, im Zickzack gemusterte Nähte geschieden sind. Die Naht, die die Bordüre vom Innenfelde trennt, ist mit liegenden **S**-Figuren gemustert.

Der Mittelstreifen enthält als Leitmotiv eine feine Wellenranke, die an ihren Berg- und Thalpunkten von geflammten Blattmotiven unterbrochen ist (intermittirende Wellenranke); die an den Bergpunkten ansetzenden weisen nach aussen, die an den Thalpunkten nach dem Innern des Teppichs. Diese Blattmotive von ganz bestimmtem Typus, den wir mit dem Namen »Fächerpalmette« bezeichnen wollen, sind mit Thierfratzen von zweierlei Art ausgefüllt; beide sind sie wohl von dem Katzengeschlechte entlehnt, und mindestens die grössere dürfte als Löwenmaske aufzufassen sein. An die Spitzenden der genannten Fächerpalmetten setzt sich nach links und rechts je ein im Bogen gekrümmter Zweig mit Rosette und darauffolgendem spitzzulaufenden Blätterbüschel an, welche beiden Zweige die Palmette kranzförmig im Halbkreis umschliessen und nach rechts und links je ein ähnliches Motiv behufs Raumfüllung entsenden. Jede zwischen zwei benachbarten Fächerpalmetten verlaufende Schwingung der Wellenranke ist von einer oblongen und zwei ausgezackten, annähernd kreuzförmigen Kartuschen mit zwei Leoparden dazwischen durchsetzt, welch letztere nach entgegengesetzten Richtungen springen, aber ihre Köpfe einander zugewendet halten. Die in der Mitte jeder Schwingung angebrachte oblonge Kartusche sendet einen Zweig mit einer Knospe aus.

Der den Mittelstreifen der Bordüre gegen innen zu begrenzende Saum (Innensaum) erscheint gleichfalls durch eine intermittirende Wellenranke gemustert; die daran angesetzten Blüthenmotive sind wenig gegliedert, von kurzen Blattzacken contourirt und mit der gewöhnlichen Kranzpalmette gefüllt, an der sich um einen inneren, meist oblongen Kern ein Kranz von selbständigen Blättern herumlegt. Jedes dieser angesetzten Blüthenmotive erscheint von zwei entweder divergirenden oder convergirenden kleinen Lanzettblättern flankirt. Die flachverlaufenden Schwingungen der Wellenranke sind wieder von Thierfratzen durchsetzt, die gleichfalls vom Katzengeschlechte abgeleitet scheinen und sich daher als eines Ursprungs mit den von den Fächerpalmetten des Mittelstreifens eingeschlossenen Masken erweisen. Der freibleibende Grund ist mit schwach vorschlagendem, weil unmodellirtem, gelbem Laubwerk ausgefüllt.

Der Aussensaum der Bordüre endlich enthält alternirend nach rechts und links gekehrte Vögel, die abwechselnd durch eine Rosette mit schwach seitwärts geschwungenen Blättern oder durch eine Kranzpalmette getrennt sind. Im Grunde das gelbe Blattgeranke wie im Innensaume, und im Zickzack paarweise vertheilte blaue fünfblättrige Rosettchen. Die in der Bordüre überall trefflich beobachtete Ecklösung erscheint im Aussensaum in der Weise durchgeführt, dass zwei Vögel mit dem Rücken zu einer Doppelfigur zusammentreten.

Was diesem Teppich eine vorläufig ganz einzige Stellung verleiht, ist das Waldbild mit den grossen Vögeln im Innenfelde. Bäume von ähnlicher Stilisirung, auf mehrere Pläne vertheilt, zählen zwar auf Teppichen nicht zu den Seltenheiten: ein besonders reiches Beispiel hiefür besitzt Fürst Schwarzenberg (Kat. 322). In letzterem Falle ist aber der Inhalt ein ausgesprochen decorativer, wie die Grundanordnung lehrt: Mitte und Ecken erscheinen deutlich betont, sämmtliche Einzelmotive wiederholen sich gemäss der symmetrischen Viertheilung oben und unten, rechts und links, und zwar immer im Gegensinne, so dass der ganze Teppich sich aus vier congruenten Vierteln zusammensetzt. Ganz anders an unserem Teppich. Weder Mitte noch Ecken erscheinen hervorgehoben, alle Figuren sind blos nach einer Richtung, nicht wie es an Bodenteppichen (mit Ausnahme der eine ganz bestimmte Classe bildenden Gebettepiche) die Regel ist, nach zwei entgegengesetzten Richtungen orientirt, die Vertheilung der Bäume und Vögel ist keineswegs nach symmetrischen Gesichtspunkten durchgeführt, sondern, wie die bereits oben betonte Einschiebung der beiden Kraniche besonders augenfällig macht, ganz frei wie in einem Bilde von gegenständlicher, nicht blos decorativer Bedeutung angeordnet. Eine gegenständliche Bedeutung pflegt aber in der orientalischen Kunst nur solchen Darstellungen zuzukommen, in denen der Mensch handelnd auftritt: so insbesondere den Jagd- und Kampfdarstellungen, die dann in der Regel asymmetrische Gruppirungen aufweisen. Beschauliche Darstellungen des Thierlebens im Walde sind dagegen der orientalischen Kunst völlig fremd; nur wo es decorativ und dann gewöhnlich unter symmetrischer Vertheilung verwendet werden konnte, oder wo es als Jagdthier, entweder selbst jagend oder gejagt, letzteres vom Menschen oder von seinesgleichen, auftritt, hat das Thier in der orientalischen Kunst Platz gefunden.

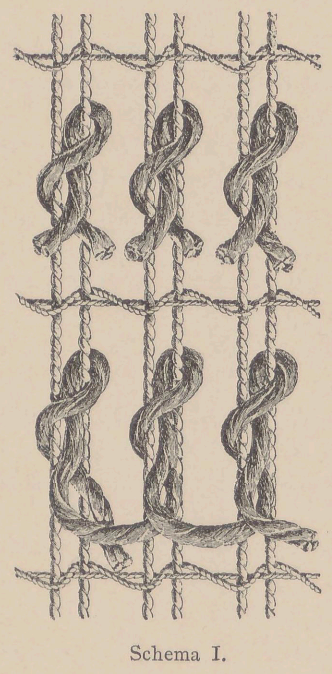
Halten wir nun Umschau auf denjenigen asiatischen Kunstgebieten, die ausserhalb des orientalischen im engeren Sinne liegen, so stossen wir zunächst auf dem benachbartesten, also auf indischem Gebiete auf einige Erscheinungen, die sich zu dem Innenbilde unseres Teppichs in Beziehungen setzen lassen. An den Elfenbein- und Sandelholzschnitzereien findet sich nämlich häufig ein dichtes Laubwerk angebracht mit regellos dazwischen verstreuten kleinen Thieren und Vögeln. Dieses Laubdickicht erscheint aber vielmehr als ein decoratives Füllwerk, denn als eine aus künstlerischer Ueberlegung hervorgegangene Composition, wofür wir unser Teppichbild ohne Zweifel ansehen müssen; handelt es sich doch an den Schnitzereien in der Regel auch nur um verhältnissmässig schmale Streifen.

Verwandte Züge zeigen ferner einige Elfenbein-Intarsien von der Holzthüre des goldenen Tempels zu Amritsar (im nordwestlichen Indien, das westlichen Einflüssen seit Asoka's Tagen allezeit am meisten ausgesetzt war). Jede dieser im Journal of Indian Art, III, Taf. 81—83, publicirten Füllungen zeigt einen einzigen Baum im Charakter der auf unserem Teppich befindlichen; in den Zweigen sind regellos Vögel verstreut, worunter auch Pfauen und Langschnäbler nach Art der an unserem Teppich beobachteten (Taf. 81 links), zu Füssen des Baumes aber stehen in den meisten Fällen zwei Vierfüssler in absolut symmetrischer Gegenüberstellung. Dieser letztere Umstand weist schon nachdrücklich auf den lediglich decorativen Charakter dieser Füllungen hin, und da auch die Flora daselbst, trotz ihres zweifellosen Zusammenhanges mit der persischen, im Einzelnen nicht zu übersehende Abweichungen von derjenigen unseres Teppichs zeigt, die wir schlechtweg unter die gemeinübliche persische Decorationsflora subsumiren dürfen, so wird es trotz der mehrfachen Berührungspunkte zwischen unserem Teppichbilde und den Intarsien von Amritsar kaum gerechtfertigt sein, unseren Teppich indischem Ursprunge zuzuweisen.

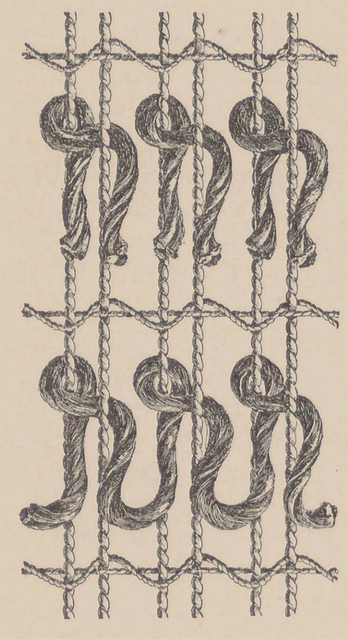
Es gibt nur ein asiatisches Kunstgebiet, das Vögel und Pflanzenformen in völlig realistischer Darstellung und asymmetrischer Anordnung zur Füllung von Flächen herangezogen hat: das chinesische. Es mag daher der Anstoss zur Herstellung unseres Teppichbildes am ehesten auf eine vom chinesischen Kunstgeschmack beeinflusste Inspiration zurückgeführt werden dürfen. Spielt ja doch auch in den Einzelmotiven, etwa vom XV. Jahrhunderte ab, chinesischer Einfluss in der orientalischen Kunst eine grundwichtige, zeitweilig wie es scheint sogar führende Rolle. Aber über eine allgemeine Beeinflussung in der Wahl des Gegenstandes und in der Gesammtdisposition wird man in Bezug auf die Zulässigkeit chinesi-

---

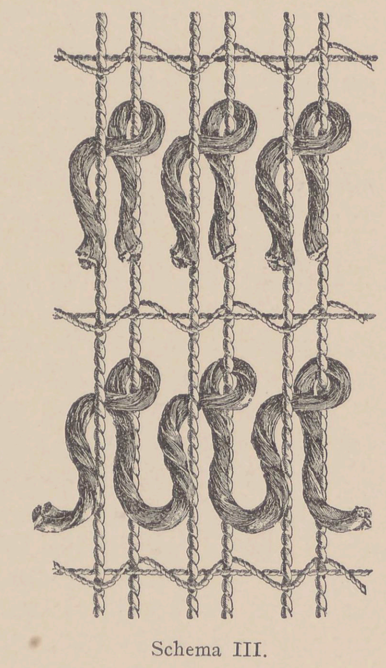
[1] Die Knüpfungsweisen, auf welche in den Beschreibungen der Gewebearten hingewiesen wird, sind durch die nachstehenden Figuren dargestellt:



Schema I.



Schema II.



Schema III.

schen Einflusses gerade an diesem Teppich nicht weit hinausgehen dürfen. Vermissen wir doch die am meisten charakteristischen Motive chinesischer Herkunft, wie sie sonst an den persischen Teppichen entgegentreten: die Wolkenbänder, Drachen u. s. w. Höchstens die Sumpfpflanze im untersten Grunde rechts könnte man für ostasiatischer Herkunft ansehen.

Auch die allerdings ganz eigenthümlich gewählte Fauna lässt keinen bestimmten Schluss auf die Provenienz des Teppichs zu. Der Goldfasan ist zwar in China zu Hause, findet sich aber auch in Centralasien, ja selbst in Südrussland. Das Wahrscheinlichste ist übrigens, dass er, ebenso wie es mit seinem Nachbar, dem Pfau, seit dem Alterthum geschehen war, lediglich als Ziervogel seines prachtvollen Gefieders halber in den Schmuck des Teppichs Aufnahme gefunden hat. Die Zeichnung der Vogelfiguren im Einzelnen ist zwar realistisch, verräth aber keineswegs den an echten chinesischen Thierdarstellungen sich niemals ganz verleugnenden chinesischen Stil.

Die in der Beschreibung des Teppichs nachdrücklich hervorgehobene Abtönung der Sträucher in schwächerem Roth gegenüber dem tiefrothen Grunde beruht auf einem alten Kunstgriff in der orientalischen Farbengebung. Ganz ähnlich ist der Gebrauch an Fliesen, an denen die feinen füllenden Ranken in zartem Blau auf dem tiefblauen Grunde ausgeführt sind, um die darüber laufenden weissen oder gelben Schriftzüge in ihrer Wirkung nicht zu beeinträchtigen. Aehnliches findet sich schliesslich sogar noch auf neueren Teppichen, wie z. B. an einem Moghan-Teppich (Kat. 154, dem Grafen A. Enzenberg gehörig), in dessen Bordüre sich fleischrothe Ranken vom tiefrothen Grunde abheben.

Ziehen wir endlich die Bordüre in Betracht, so gewahren wir auch hier nichts Wesentliches, das auf Rechnung chinesischen Einflusses zu setzen wäre. Die intermittirende Wellenranke, die gewöhnliche Kranzpalmette, die Fächerpalmette und die davon eingeschlossene Löwenmaske, sie zählen sämmtlich zum einheimischen Apparat der persischen Teppichornamentik. Und was das in die Wellenranke des Mittelstreifens eingestreute Leopardenpaar betrifft, so vermögen wir dasselbe dermalen zwar an Teppichen in der gleichen Verwendung nicht nachzuweisen, wohl aber an saracenischen Miniaturmalereien. Prisse d'Avennes (L'art arabe) bringt nämlich auf Taf. 177 das Titelblatt einer angeblich im XIII. Jahrhundert entstandenen, sicher ausserhalb jeglichen chinesischen Einflusses stehenden Hariri-Handschrift, in dessen Umrahmung zwei Leoparden in ganz ähnlicher Weise gegenübergestellt, wie an unserem Teppich, nur mit einer Gazelle dazwischen, mehrmals wiederkehren.

Schliesslich ist noch ein dritter Erklärungsversuch für das an einem orientalischen Teppich so seltsame und ungewöhnliche Vorkommen eines realistischen Thier- und Waldbildes zu verzeichnen. Einige haben nämlich europäischen Einfluss dahinter vermuthen zu sollen geglaubt, der ja auf dem Gebiete der orientalischen Kunst in neuerer Zeit in der That sich vielfach geltend gemacht hat. Aber wie uns die Denkmäler von Constantinopel lehren, ist dies doch erst seit dem Beginne des XVIII. Jahrhunderts in durchgreifenderem Maasse der Fall gewesen, also von einer Zeit ab, der wir die Herstellung eines so mustergiltigen Teppichs, wie der vorliegende, keineswegs mehr zutrauen dürfen. Auch fehlen an diesem Teppich gerade jene naturalistischen Blumentypen, die man sich als die ständigen Begleiter des europäischen Einflusses auf die neuere Kunst im türkischen Reiche zu denken pflegt. Eher möchte man europäischen Einfluss in anderen Darstellungen verwandten Inhalts erblicken, wie z. B. auf einem Buchdeckel bei Beaumont und Collinot, Ornements de la Perse, Taf. 22, wo gleichfalls Thiere in der Landschaft dargestellt sind. In diesem Falle ist nämlich auch der Aufbau der Scene und die Anordnung der Gründe nach abendländischer Weise entworfen, während dieselben an unserem Teppich sich im Allgemeinen ganz innerhalb der orientalischen Compositionsweise bewegen.

Tafel II. Nr. 2.

Kette Seide und Baumwolle, 2fach gezwirnt, 140 Faden pr. 10 Cm.

Eintrag feines Baumwollgarn, 2fach gezwirnt. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse, davon der erste und dritte mittelst des Stabes gespannt, der zweite mit der haute lisse-Vorrichtung lose eingetragen.

Knüpfung feines Kammgarn, 2fach; 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 70 auf 10 Cm. Höhe; geknüpft auf 2 Faden; Schema III.

Dieser Teppich bietet ein typisches Beispiel für die Art und Weise, wie die ältere persische Teppichornamentik das vegetabilische und das animalische Gebiet gleichzeitig für ihre decorativen Zwecke verwerthet hat. Es bleibt keinen Augenblick zweifelhaft, dass das feine Rankengeschlinge nicht im Entferntesten die Bestimmung hat, uns das Bild einer Landschaft vorzustellen, etwa wie die auf drei Pläne vertheilten Bäume und Gesträuche des Teppichs auf Taf. I. Das Gleiche gilt von den Thieren; denn wenn wir selbst geneigt wären, dem Kampfe des Löwen mit dem Buckelochsen, den wir links unten sehen, eine gegenständliche Bedeutung beizumessen, so sagt uns der chinesisch stilisirte Hirsch, das sogenannte Khilin, links oben in der Ecke, sowie der Drachenleib in der Mitte des rechten Schnittrandes nachdrücklich genug, dass wir die rein decorative Fabelwelt der von chinesischen Elementen durchsetzten neupersischen Kunst vor uns haben.

Der Umstand, dass uns dieser Teppich nicht vollständig erhalten ist, sondern nur in dem fragmentarischen Ausmasse, in dem er uns auf Taf. II entgegentritt, hat für die historisch-kritische Beurtheilung wenig oder nichts zu besagen. Zweifellos war das Gesammtmuster des Teppichs nach dem Schema der absolut symmetrischen Viertheilung angelegt, wonach das Innenfeld eines Teppichs in vier dem Inhalte nach einander vollkommen deckende Viertel zerfällt. Nach den Maassen der Bordüre zu schliessen, kann der Teppich nicht sehr gross gewesen sein, und wir dürfen annehmen, dass uns in dem Fragment nicht wesentlich weniger als ein Viertel erhalten ist. Durch Vervierfachung desselben lässt sich daher unschwer das ursprüngliche Gesammtbild des Teppichs wiederherstellen.

Das Grundmotiv der Ornamentik bilden feine Rankenlinien, die mit den gemeinüblichen Blüthen, Knospen und Blättern der persischen Decorationsflora besetzt oder von grösseren Blüthen durchsetzt sind. Im **Innenfelde** sind diese Ranken nicht nach einem starren Schema (etwa wie in der Bordüre nach dem Schema der Wellenranke) gezogen, sondern sie überziehen hier in freiem Schwunge die Fläche, indem sie sich spiralig einrollen und nach rechts und links ähnlich gerollte Schösslinge entsenden. Den Ausgangspunkt für die Hauptranken bildet in der Regel ein grösseres Blüthenmotiv. So ist dies der Fall an der Fächerpalmette, die rechts in der Mitte des Randes mit ihrer linken Hälfte hereinragt. Da sehen wir neben dem Drachenleibe eine blaue, weiss geränderte Ranke aufsteigen. Bald erscheint dieselbe durchsetzt von einer Fächerpalmette, in deren Mitte eine kleinere Kranzpalmette eingezeichnet ist, und unter welcher ein nach links zerflatterndes Wolkenband liegt. Dann theilt sich die Ranke: ein kleiner Ableger rollt sich nach oben ein, der Hauptzweig aber geht nach unten, wird wiederum von einer Fächerpalmette durchsetzt, in deren Mitte ein Khilin, ferner von einer kleineren Kelchpalmette, dann von der Kampfgruppe des Löwen und Buckelochsen, bis er endlich in eine Anzahl kleinerer vegetabilischer Motive ausläuft. Zahlreich sind die kleinen Rosettchen und Palmettchen, die die Ranke durchsetzen oder im Verein mit Blättchen die Seitenzweiglein bilden. Auch erscheint die Ranke, deren Verlauf wir eben beschrieben haben, mehrfach durchschnitten von anderen Ranken, die sich sämmtlich in der gleichen Weise einrollen und mit ähnlichen Motiven besetzt sind.

Die an diesem Teppich zur decorativen Verwendung gebrachten Thiere finden sich in gleichmässiger Vertheilung quer über die Ranken hinweg gelegt, mit Ausnahme derjenigen, die, wie eines der beiden Khilins, in eine Palmette hineincomponirt worden sind. Links oben gewahren wir ein frei hingestelltes Khilin, rechts davon einen Damhirsch, in der Mitte einen Löwen mit silbergrauem Fell, darunter links die Kampfgruppe des Buckelochsen und des Löwen, der diesmal sein gewöhnliches gelbes Fell zur Schau trägt, und rechts davon einen lichtgrauen schwarzgetupften Leoparden. Rechts in der Mitte gegen den Rand hin steigt der mehrfach erwähnte Drachenleib aus einer Fächerpalmette auf.

Keines der genannten Thiere steht ausserhalb des Kreises der gemeinüblichen neupersischen Decorationsfauna. Khilin und Drache sind zweifellos chinesischer Herkunft, nicht minder wie die stellenweise eingeschlungenen Wolkenbänder. Löwe, Leopard und Damhirsch gehören in den ererbten saracenischen Kreis der decorativen Jagddarstellungen, und uralt ist auch die Verwendung der Gruppe des Löwen und des Ochsen in der asiatischen Decorationskunst. Nur die Verwendung des Buckelochsen könnte bemerkenswerth erscheinen, da sich derselbe wenigstens im XVII. Jahrhundert nachweislich blos in den östlichen, gegen Indien hin gelegenen Grenzbezirken des persischen Reiches vorfand (vgl. Chardin, Voyages en Perse, ed. Langlès, III. 379), woraus man auf Entstehung des Teppichs in Khorassan oder Afghanistan schliessen könnte. Aber auch der Buckelochs hat wie so viele andere Thiere des mittleren und südöstlichen Asien frühzeitig Eingang in die westliche Kunst gefunden, wie wir ihn denn u. A. schon auf syrischen Sculpturen der spätantiken Zeit antreffen (de Vogüé, Syrie centrale I. Taf. 24).

Die **Bordüre** zeigt nicht minder typische Formen; in Bezug auf Schönheit und Klarheit der Composition und Präcision der Ausführung wird man wenige ihresgleichen finden. Die Klarheit der Composition erscheint namentlich dadurch hervorgebracht, dass den einzelnen Grundmotiven, aus denen sich die intermittirende Wellenranke im Mittelstreifen zusammensetzt, auf dem gemeinsamen weissen Grunde ein andersfärbiger Untergrund gegeben wurde. Es fallen daher sofort in die Augen die grünen oder blauen, der Kreisform stark angenäherten Spitzovale, die den Kelch- und Kranzpalmetten zum Untergrunde dienen, und die breiten rothen Bänder dazwischen, worin die Schwingungen der Wellenranke eingezeichnet sind. Diesen rothen Bändern liegt in Bezug auf ihre äussere Form das altsaracenische Motiv der zwiespältigen Rankentheilung, die sogenannte Gabelranke zu Grunde, — ein Motiv, das wir wie nur wenige aus der saracenischen Kunst durch alle Zwischenstufen hindurch bis auf das akanthisirende byzantinische Laubwerk hinauf zurückzuverfolgen im Stande sind.

Hatte man damit das Grundschema der intermittirenden Wellenranke klar und unzweideutig zum Ausdrucke gebracht, so wurde die Detailausführung um so reicher und mannigfaltiger gestaltet. Die grossen Palmetten, die die Wellenranke an ihren Berg- und Thalpunkten unterbrechen, sind nicht blos vielfältig gegliedert, sondern auch von besonderen Blüthenkränzen eingefasst. Jede Schwingung der Wellenranke ist von zahlreichen Blüthenmotiven durchsetzt, unter denen sich immer je eine grössere Fächer-, Kelch- und Kranzpalmette, in der Reihenfolge von unten nach oben gezählt, befinden. Endlich ist der lichte Grund des Mittelstreifens mit feinem grünen Geranke überzogen, an das sich zarte Rosettchen und Knöspchen ansetzen; wo dieser Grund grössere Flächen bildet, wurden Wolkenbänder behufs kräftigerer Musterung eingeschlungen.

Robinson, Eastern Carpets, bringt auf Taf. 2 einen Teppich, dessen Entstehung er nach Schiras und in das XVI. Jahrhundert versetzt, und dessen Bordüre im Mittelstreifen im Allgemeinen das gleiche Schema wie das eben beschriebene zur Schau trägt. Doch ist das Linienspiel daselbst weit eckiger und steifer als an unserem Teppich, und fehlt auch das feine Geranke im Grunde.

Selbst die beiden den Mittelstreifen begrenzenden Säume sind in reicherer Weise, als es sonst üblich ist, ausgestattet. Der schmälere Innensaum enthält zwei einander überschneidende Wellenranken. Die massgebendere ist die intermittirende, an deren Berg- und Thalpunkte sich die abwechselnd nach aussen und innen weisenden Palmetten ansetzen. Der Typus, in dem uns die Wellenranke in diesem Falle entgegentritt, ist der weitaus häufigste an persischen Teppichen überhaupt: charakteristisch dafür ist die Rosette, von welcher jede Schwingung der Wellenranke durchsetzt ist, und die beiden Zweige, die von der Spitze einer jeden Palmette (hie und da auch von der Basis, in welchem Falle die Wellenranke an der Spitze der Palmette intermittirt) nach rechts und links symmetrisch abzweigen. Man möge es hiemit gerechtfertigt finden, wenn wir in Hinkunft der Kürze halber diese Form der intermittirenden Wellenranke schlechtweg als die persische bezeichnen werden. Die so weitverbreitete Herati-Bordüre ist im Wesentlichen auch nichts Anderes als dasselbe Schema mit der einzigen Besonderheit, dass die von der Spitze einer jeden Palmette ausgehenden zwei Zweiglein das dem Herati-Innenmuster besonders eigenthümliche Lanzettblatt tragen. Im Innensaume unseres Teppichs wird nun die beschriebene persische Wellenranke gekreuzt von einer zweiten Ranke, die gleichfalls im intermittirenden Wellenschema verläuft, aber keine naturalistischen Blüthenansätze aufweist, sondern in zwiespältigen Rankentheilungen intermittirt, die immer paarweise zusammengestellt je eine Palmette der persischen Wellenranke rahmenartig einschliessen.

Endlich wäre von den Eigenthümlichkeiten des Innensaums noch der äusserliche Umstand zu erwähnen, dass das Muster erhaben auf dem vertieften bräunlichen Grunde steht, so dass es den Anschein hat, als ob der braune Grund nicht geknüpft, sondern gewirkt wäre, welche Vermuthung auch im Ausstellungs-Kataloge Ausdruck gefunden hat. Doch ist auch der Grund zweifellos geknüpft, und seine Vertiefung lediglich in Folge der Ausmoderung der braunen Wolle entstanden, was mit chemischen Eigenthümlichkeiten des betreffenden Farbstoffes zusammenhängt, da sich ähnliche Ausmoderungen auch auf anderen Teppichen nicht selten, stets aber nur an Stellen von bräunlicher und schwarzer Farbengebung vorfinden.

Der Aussensaum setzt sich aus ähnlichen Elementen zusammen wie der Innensaum; entsprechend der doppelten Breite ist auch die Detailausführung hier eine noch reichere. Wiederum haben wir es mit zwei einander überschneidenden Ranken zu thun. Eine davon ist eine intermittirende Wellenranke, die vom gemeinpersischen Schema nur insoferne abweicht, als die Schwingungen nicht von je einer in der Mitte sitzenden Rosette, sondern von je zwei solchen durchsetzt sind. Die zweite Ranke enthält ebenfalls wie im Innensaume zwiespältige Rankentheilungen; diese sind aber nicht nach dem intermittirenden Schema angeordnet, sondern durch Bogenlinien verbunden. Es liegt also dieser zweiten (blauen) Ranke des Aussensaums, historisch gesprochen, nicht das Schema der griechischen Wellenranke, sondern dasjenige des altegyptisch-assyrischen Bogenfrieses zu Grunde.

In jedem Bezuge haben wir in dem Teppich, den unsere Taf. II wiedergibt, ein vollendetes und typisches Beispiel der persischen Teppichknüpfkunst auf der Höhe ihrer Ausbildung zu erblicken.

Tafel III. Nr. 3.

Kette Kammgarn, 2fach gezwirnt, 76 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Kammgarn. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse, einer gespannt, einer lose wellenartig mit der haute lisse-Vorrichtung eingetragen.

Knüpfung Kammgarn, 2fach; 38 Knoten auf 10 Cm. Breite, 38—40 Knoten auf 10 Cm. Höhe, geknüpft auf 2 Faden; Schema I.

An der Gesammterscheinung dieses Teppichs fällt auf den ersten Blick der Umstand auf, dass das Muster des Innenfeldes blos nach dem Längendurchschnitt in zwei symmetrische Hälften zerfällt, dagegen von der Breitenachse aus betrachtet nicht nur die Symmetrie zwischen der oberen und der unteren Hälfte vermissen lässt, sondern sogar eine ganz bestimmte Richtung zeigt, die mit der sonstigen Richtungslosigkeit der orientalischen Teppiche nicht minder in Widerspruch steht als das Innenmuster des Teppichs Nr. 1 auf Taf. I. Während wir aber in letzterem Falle eine Erklärung für die Abweichung von dem gemeinüblichen Schema der symmetrischen Viertheilung in der realistischen Ausstattung jenes Teppichs, mit Waldbild und Vögeln, erblicken durften, müssen wir uns bezüglich des Teppichs Nr. 3, der einen rein decorativen Inhalt zur Schau trägt, nach einer anderen Erklärung umsehen. Das so entschieden nach aufwärts weisende Motiv nun, in welches das von einer gelben Grenzlinie gegenüber dem rothen Grunde der beiden oberen Ecken umzogene blaue Feld nach oben ausläuft, lässt unschwer eine jener Bogenformen erkennen, mit welchen die Mohammedaner die Gebetnische auf ihren sogenannten Gebetteppichen zum sichtbaren Ausdruck zu bringen pflegen. Der Bogen endigt nach oben in spitzer, etwas unregelmässiger Kleeblattform; die denselben umschreibende Begrenzungslinie läuft rechts und links an der Langseite des Innenfeldes in ein halbes Dreiblatt aus. Allerdings sind daneben einige Umstände vorhanden, die den Beschauer zunächst hindern könnten, den Charakter der Gebetnische an diesem Teppich sofort zu erfassen. Es fehlt die schärfere architektonische Accentuirung des Bogens, wie sie namentlich durch die sonst üblichen stützenden Säulen zum beredtesten Ausdruck gelangt; dagegen ist als beirrende Beigabe unten ein hellblaues Wolkenband eingezogen, das ein roth grundirtes, also gegenüber der dunkelblau grundirten Nische selbständig erscheinendes Feld umzieht. Aber das ausgesprochene architektonische Beiwerk ist, wie vielfache Beispiele beweisen, kein unbedingtes Postulat für den Charakter eines Gebetteppichs, und was das störende Wolkenband betrifft, so weist gerade dieses wiederum so nachdrücklich nach oben, ganz übereinstimmend mit dem oberen spitzen Bogen, dass wir umsoweniger daran zweifeln dürfen, dass der Knüpfer dieses Teppichs die bestimmte Absicht gehabt hat, die einseitige Richtung im Muster zu unzweideutigem Ausdrucke zu bringen, und diese Absicht lässt sich auf Grund aller bisherigen Erfahrung blos mit einem Gebetteppich in Verbindung bringen.

Wir schreiten an die Betrachtung der Innenfeld-Musterung im Einzelnen. Der Bogenabschluss nach oben ist, wie schon erwähnt, kleeblattähnlich gestaltet, mit krönender Spitze am mittleren Blatte; die beiderseitige Einziehung der Bogencontour nach unten, bevor dieselbe gegen die Langseiten hin divergirt, lässt sich mit der Hufeisenform in Verbindung bringen, die in der saracenischen Architekturornamentik und nachweislich auch in der Bogenornamentik der Gebetteppiche eine grosse Rolle gespielt hat. Das Bogenfeld, in welchem häufig eine vom Bogenscheitel herabhängende Ampel dargestellt zu sehen ist, enthält hier eine Configuration von stark stilisirten Ornamenten, die augenscheinlich auf vegetabilische Grundformen zurückgehen. In der Mitte dieser Configuration befindet sich ein gelbes saracenisches Dreiblatt, von einem grünen Ring umschlossen, dessen rothe Contour von einspringenden Schneckenlinien nach chinesischer Art unterbrochen ist. Oberhalb des Ringes verbreitet sich nach oben, rechts und links, entsprechend den drei Ausladungen des die Nische bekrönenden Bogens, ein Paar sich gabelnder eckig gebrochener Ranken mit völlig geometrisch stilisirten Ansätzen. Unterhalb des vom Ring umschlossenen Dreiblattes dagegen gewahren wir eine in die Breite gezogene stilisirte Blüthe und unter dieser als Abschluss ein aus vier saracenischen Dreiblättern zusammengesetztes kreuzförmiges Motiv, in dessen Mitte eine Rosette sitzt.

Darauf folgt nun, die ganze Breite des Teppichs einnehmend, eine Reihe von Motiven, die sich als blosses Füllsel zwischen dem oberen Bogenfelde und dem grossen blauen Wolkenband darstellen. Zu äusserst rechts und links wiederholt sich das kreuzförmige Motiv, welches die eben beschriebene Bogenfeldfüllung nach unten abschliesst, daneben gegen die Mitte zu beiderseits je ein mit der Spitze nach unten gekehrtes Blatt, das am nächsten einem Weinblatt vergleichbar ist. Die Mitte nimmt ein in die Breite gezogenes Motiv ein, bestehend aus einem etwas absonderlich gestalteten Wolkenbande, das in der Mitte getheilt ist und daselbst vermittelst der beiderseitigen hakenförmigen Endigungen einen Kelch bildet, an welchen sich ein Weinblatt von der vorhin geschilderten Art anschliesst; von der Spitze dieses Blattes gehen zwei divergirende Blättchen aus. Je eine dreispältige Blüthe an langem Stiel wird von dem Wolkenband nach rechts und links entsendet. Den grössten Theil der unteren Hälfte nimmt das von dem mehrfach erwähnten hellblauen Wolkenband umzogene rothe Feld ein, das mit einer ziemlich eckig stilisirten Kelchpalmette ausgefüllt erscheint. Dieses Wolkenband ist zum Unterschiede von dem vorhin erwähnten ganz typisch, in symmetrischer Wellenbewegung gestaltet. Nach aussen entsendet dasselbe behufs Raumfüllung palmettenartige Blüthenmotive an langen Stielen, und zwar je zwei nach rechts und nach links.

Es erübrigen vom Innenfelde noch die beiden roth grundirten Zwickel, die durch den Nischenbogen in den oberen Ecken gebildet erscheinen. Dieselben sind ausgefüllt mit dreifachem, einander überschneidendem Rankenwerk und daran befindlichem ausgezackten Laubwerk von weitgehender Stilisirung. Es ist dies anscheinend dieselbe Art der Laubwerkstilisirung, die uns an älteren Smyrna-Teppichen typisch entgegentritt.

Die Bordüre ist nicht, wie es an den persischen Teppichen die Regel zu sein pflegt deutlich in Mittelstreifen und einfassende Säume geschieden, sondern aus zwei Streifen von geringem Breitenunterschiede zusammengesetzt, die ihrerseits von blossen farbigen Linien begrenzt sind. Der innere Streifen enthält eine nicht sehr gleichmässig verlaufende Wellenranke, der äussere eine gebrochene Wellenranke, an die sich abwechselnd Blüthen in Form einer mit Häkchen versehenen Doppelschleife und dreitheilige, linear stilisirte Blätter ansetzen. Eine Zerlegung der Bordüre in mehrere gleichwerthige Streifen ist wiederum eine Eigenthümlichkeit der Smyrna-Teppiche, sowie auch einer bestimmten Classe von kleinasiatischen Gebetteppichen. Nimmt man dazu noch einige Einzelheiten, die weniger in das Auge fallen, wie z. B. das ringförmige Heftel mit dem saracenischen Dreiblatt in der Mitte, welches Motiv wir gleichfalls auf türkischem Reichsboden, besonders häufig in den Balkanländern wiederfinden, ferner die vom persischen Typus ziemlich weit entfernten Palmetten, so wird man am ehesten geneigt sein, diesen Teppich kleinasiatischem Ursprunge zuzuweisen.

Tafel III. Nr. 4.

Kette Baumwollgarn, 6fach gezwirnt, 76 Faden pr. 10 Cm.

Eintrag Baumwollgarn, 4fach gezwirnt. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse, einer gespannt, einer lose wellenartig eingetragen.

Knüpfung Kammgarn aus Ziegenhaar, 2fach; 38 Knoten auf 10 Cm. Breite, 36—38 auf 10 Cm. Höhe; geknüpft auf 2 Faden; Schema II.

Auch das Innenfeld dieses Teppichs zeigt die charakteristische Eigenthümlichkeit, dass das Muster desselben nicht nach dem Schema der absoluten Viertheilung angelegt ist. Es fehlt ein fester Mittelpunkt, Symmetrie herrscht nur zwischen rechts und links, nicht zwischen der oberen und unteren Hälfte. Gegenüber dem Teppich Nr. 3 vermissen wir aber eine bestimmte Richtung der Muster, da die verschiedenen Richtungen, nach welchen die Einzelmotive gekehrt sind, einander aufheben und das Gesammtmuster auf diese Weise richtungslos erscheinen lassen. Teppiche von solcher Beschaffenheit des Innenfeldmusters bilden eine ganz bestimmte, nicht allzu seltene Classe, wovon z. B. die Teppichsammlung des Allerhöchsten Hofes allein vier Exemplare besitzt. Nur pflegt in der Regel der Rapport so wie in der Breite auch in der Länge sich vollständig abzuschliessen, so dass von einem bestimmten Punkte in der Längenrichtung des Teppichs die gleichen Motive wiederkehren, was an Nr. 4, wie schon erwähnt, nicht der Fall ist. Das Muster ist also an diesem Teppich in der Längenrichtung — künstlerisch genommen — ein unvollständiges, was sich auch darin deutlich ausspricht, dass die grossen Kranzpalmetten und gelben Lanzettblätter am unteren Schmalrande des Innenfeldes durch die Bordüre scharf abgeschnitten erscheinen, und zwar nicht in der Mitte, wie es die streng symmetrisch vorgehende orientalische Decoration zu thun pflegte, und wie es z. B. auch in Nr. 4 an den halben Palmetten am rechten und linken Seitenrande zu beobachten ist, sondern völlig unsymmetrisch, wie es eben der Zufall mit sich brachte.

Entsprechend der geringeren Ausdehnung des Innenfeldes in der Breite, ist auch der Rapport in dieser Richtung ein minder umfassender, und empfiehlt es sich daher, bei der Beschreibung von Teppichen dieser Art die Betrachtung des Musters nach der Breite zu Grunde zu legen. Das Gesammtmuster zerfällt hienach in drei Längsstreifen: einen mittleren, der in der Längenachse des Teppichs gelegen ist, und zwei seitliche, die einander im Gegensinne decken. Sämmtliche Hauptmotive, die in mehr oder minder grossen Palmetten bestehen, sind in den erwähnten drei Längsstreifen der Reihe nach vertheilt. Die Verbindung zwischen denselben erscheint durch schwache und geknickte grüne Ranken hergestellt.

Wir wollen in der Beschreibung von der Mittelachse ausgehen und vom unteren Schmalrande beginnen. Hier erhebt sich von der Bordüre her genau in der mittleren Längenachse ein grüner Rankenstengel, von dem sich zwei kurze Zweiglein abgabeln; derselbe endigt kurz darauf an einer grossen Palmette mit grünem Blätterkranz, die ihre dreitheilige Spitze und zwei krönende rothe Lanzettblätter nach unten gekehrt zeigt. Oberhalb dieser Kranzpalmette setzt sich der Stengel in der Mittelachse fort, um zuerst von einer gelbblättrigen Rosette und sodann, etwa in der Mitte des Teppichs, von einer rothblättrigen Kranzpalmette unterbrochen zu werden, deren Spitze nach aufwärts gerichtet erscheint. Der darüber weiterlaufende grüne Stengel entsendet alsbald nach rechts und links je eine kleine Knospe, und damit hört die unmittelbare lineare Verbindung zwischen den Blumenmotiven in der Mittelachse auf. Es folgt eine ungegliederte, blos in Umrisszeichnung dargestellte Kelchpalmette mit der Spitze nach oben, über der sich wieder Zweiglein mit Rosetten nach beiden Seiten hin verbreiten. Den Abschluss am oberen Schmalrande bildet endlich eine Kelchpalmette von gleicher Beschaffenheit und Ausstattung wie die eben genannte; sie hat die Spitze nach unten gewendet und erscheint am Ansatze durch die Bordüre um ein abgeschnittenes Stück verkürzt.

Die rechts und links von der beschriebenen Mittelachse angeordneten seitlichen Reihen unterscheiden sich von der ersteren schon durch die Richtung der darin enthaltenen Blüthenmotive. Während diese letzteren in der Mittelachse entweder nach oben oder nach unten gerichtet sind, erscheinen sie in den beiden Seitenstreifen entweder senkrecht zur Längenachse (nach rechts oder links) oder schräg dazu (aufwärts oder abwärts) gekehrt. Wir beginnen mit der Aufzählung wieder unten. Da sehen wir zuerst beiderseits eine grosse rothblättrige Kranzpalmette, mit der abgeschnittenen Spitze nach unten auswärts gerichtet; sie ist von zwei gelben Lanzettblättern flankirt, deren Spitzen aber einwärts gekehrt sind. Darüber folgt beiderseits eine grosse Kelchpalmette, wagrecht mit den Spitzen nach innen gekehrt, ferner eine schräg nach oben auswärts projicirte Kelchpalmette mit flankirenden Lanzettblättern und endlich eine wagrechte, mit der Spitze auswärts gerichtete Fächerpalmette. Den Grund zwischen den erwähnten grossen Blüthenmotiven füllen Zweiglein mit kleinen stilisirten Blüthen und Blättchen und einige Wolkenbänder in amorpher chinesischer Stilisirung.

Das Innenfeld dieses Teppichs erweist sich somit als Ausschnitt aus einer grösseren Composition, die namentlich in der Längenrichtung eine umfassendere gewesen sein muss. Die grossen Blüthenmotive sind überaus ausdrucksvoll und charakteristisch; in der Ausführung derselben verräth sich aber bereits eine Neigung zur eckigen Stilisirung der Spätzeit, noch deutlicher gibt sich dieselbe in dem geknickten Verlaufe der Ranken und Stengel kund, vollends zum Durchbruche gebracht erscheint sie in der Bordüre. An dieser fallen schon die schmalen saumartigen Dimensionen auf gegenüber den wuchtigen Einzelmotiven des Innenfeldes. Was ferner das Muster der Bordüre anbelangt, so kann man sich in der Blumenranken-Ornamentik der persischen Teppiche kein einfacheres denken: es ist die blosse fortlaufende Wellenranke mit abzweigenden Gabelranken in der verdickten Stilisirung der Arabeske. In den persischen Miniaturhandschriften des XVI. Jahrhunderts findet man die Teppichbordüren in der Regel mit fortlaufenden Wellenranken gemustert, offenbar weil der Miniaturmaler angesichts der kleinen Dimensionen seiner Bildchen sich damit begnügen durfte, das nackte Gerippe eines Bordürenrankenmusters zu geben. Haben nun die Miniaturmaler in der blossen fortlaufenden Wellenranke eine Vereinfachung des Motivs bis auf seine Grundelemente erblickt, so werden die Knüpfer dieser Teppiche wohl die gleiche Anschauung davon gehabt haben. Ihre Absicht kann daher keine andere gewesen sein als diejenige: dem Innenfeldausschnitte aus einer ihnen als Vorlage dienenden grösseren Composition eine möglichst einfache, ohne besondere Vorlage auszuführende Bordüre zu geben. Und auf diese Weise lässt sich auch der sonst räthselhafte Umstand erklären, dass die Ausführung des Bordürenmusters gegenüber derjenigen der Innenfeldmotive so weit zurückgeblieben erscheint: die Wellenranke ist in unbeholfener Weise gebrochen, die Ecklösungen sind geradezu verballhornt.

Fälle dieser Art, an denen ein vortreffliches altes Innenfeldmuster mit einer ungeschickten Bordüre gepaart erscheint, kommen nicht selten vor und werden in diesem Werke noch mehrfach zur Vorlage gelangen. Die triftigste Erklärung, die dafür gegeben werden kann, lautet auf Entstehung in einer späteren Zeit, deren technisches Können zwar noch tüchtig genug war, um gute ältere Muster ziemlich treu zu copiren, aber nicht mehr mit jener schöpferischen Erfindungsgabe gepaart gewesen ist, um ein neues von gleicher Vollkommenheit selbständig zu gestalten. Weit weniger Wahrscheinlichkeit scheint dagegen die zweite mögliche Erklärung zu haben, die sich auf locale Verschiedenheiten stützen liesse. In diesem Falle hätte man anzunehmen, dass der vorliegende Teppich, dessen Decorationsflora in Allem und Jedem auf persischen Ursprung weist, nach einem solchen echten Muster irgendwo ausserhalb Persiens angefertigt worden wäre. Im Innenfeldmuster findet man aber gar kein Motiv, das nach dieser Richtung irgend einen bestimmten Anhaltspunkt gewähren könnte, und auch das Bordürenmotiv der fortlaufenden Wellenranke ist ein in der orientalischen Kunst so weit verbreitetes, gemeinsaracenisches, dass daraus keinerlei Schlüsse auf eine bestimmte locale Entstehung gezogen werden könnten.

Tafel IV. Nr. 5.

Kette Baumwollgarn, 5fach, 124 Faden auf 10 Cm.

Eintrag nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse, gespannter Schuss, Baumwollgarn 4fach, loser, wellenförmiger Schuss, Flachseide.

Knüpfung Flachseide; 62 Knoten auf 10 Cm. Breite, 54—55 auf 10 Cm. Höhe; geknüpft auf 2 Faden; Schema II.

Brochirung Gold auf gelbe Flachseide, Silber auf weisse Flachseide gewunden. Nach jedem Grundschusspaare 4—6 Brochüreschüsse in Gold oder Silber. Ripsbindung wie bei Teppich Tafel V.

Dieser Teppich zählt zu einer grossen, durch Kostbarkeit des Materials und zumeist auch durch gefälligen Schwung des Blumenranken-Ornaments ausgezeichneten Gruppe, die man bisher häufig unter der Benennung »Polenteppiche« zusammengefasst hat. Die Teppiche dieser Art sind immer in Seide geknüpft und in den meisten Fällen mit Gold und Silber durchwirkt. Die Art und Weise, wie die Metallfäden eingearbeitet erscheinen, bildet ein wesentliches Kriterium der ganzen Gruppe. Gegenüber einer anderen Classe von älteren orientalischen Teppichen, an denen die Metallfäden immer nur je zwei Kettfäden überspringen, das Gewirke daher ein sehr dichtes ist, was sich äusserlich durch eine schmale und dichte Rippung des fertigen Metallfonds kundgibt (z. B. am Jagdteppich des Allerhöchsten Hofes, K. 320, 341, 365, 355), erscheint an den sogenannten Polenteppichen zwischen je zwei Abbindungen immer eine grössere Anzahl von Kettfäden (am häufigsten sieben) von den Metallfäden übersprungen und gedeckt. Dies hat zur natürlichen Folge, dass der auf solche Weise hergestellte Metallfond erstens eine breitere Rippung zeigt als die Teppiche der eben vorhin genannten Classe, ferner dass derselbe ein weit minder straffes und festes Gefüge darbietet und daher auch der Abreibung weniger Widerstand entgegenzusetzen im Stande war, ganz analog dem Verhältniss, das in der Weberei zwischen der dichten Tafftbindung und der schütteren Atlasbindung obwaltet.

An äusserer Wirkung konnte sich zunächst mit einem solchen Teppich kaum irgend ein anderer messen, da die Metallpartien ganz ebenso wie die Schussfäden beim Atlas durch die seltenen und weitab liegenden Abbindungen nur in geringem Maasse gebrochen waren und daher gleichmässig und voll die Lichtstrahlen zurückwarfen. Aber an Dauerhaftigkeit nicht blos des materiellen Gewebes, sondern auch der künstlerischen Wirkung mussten diese Teppiche hinter denjenigen, welche die Metallfäden mittelst einer dichteren Art der Ripsbindung eingewirkt enthielten, einigermassen zurückstehen. In Folge der leichten Abreibung ist das Edelmetall in den meisten Fällen von den Einschlagfäden nahezu vollständig verschwunden, und an Stelle des ehemals schimmernden Metallfonds sind blos die zur Umspinnung mit dem Gold- oder Silberlahn verwendeten Rohseidenfäden in ihrer misstönigen Färbung stehen geblieben. Die hiedurch bewirkte Beeinträchtigung des künstlerischen Effects ist eine um so empfindlichere, als einerseits der Metallgrund an diesen Teppichen in der Regel verhältnissmässig ausgedehnte Flächen überzieht, anderseits auch die in Seide geknüpften Partien die ursprüngliche Tiefe der Färbung eingebüsst haben, so dass die verschossenen Farben mit ihrem unruhigen Glanze der Klarheit der Wirkung gleichfalls erheblichen Abbruch thun.

Das Format der zu dieser Classe gehörigen Teppiche ist mit seltenen Ausnahmen ein verhältnissmässig kleines: etwa 2—2·5 Meter in der Länge und 1·25—1·5 Meter in der Breite. Der Umstand, dass nicht blos das Metall der Gold- und Silberfäden, sondern auch die Seide eine weitgehende physische Abnützung erfahren hat, lässt allein schon vermuthen, dass diese Teppiche nicht blos als Wandbehänge, sondern auch als Fuss- und Sitzteppiche gebraucht wurden. Dass die Perser durch die Kostbarkeit des Materials sich von einer solchen Benützung nicht abhalten liessen, sagt uns übrigens Chardin ganz ausdrücklich in seinen »Voyages« an mehreren Stellen (z. B. III., 261, éd. Langlés), wo von Bodenteppichen aus Gold und Seide die Rede ist.

Auch in Bezug auf die ornamentale Ausstattung zeigen die Teppiche dieser Classe eine weitgehende Uebereinstimmung. Um das Gemeinsame in dieser Hinsicht möglichst anschaulich klarzulegen, wollen wir vorerst den auf Taf. IV abgebildeten individuellen Repräsentanten dieser Gruppe in's Auge fassen und nach vollzogener Beschreibung desselben das Typische, für die ganze Gruppe Charakteristische hervorheben.

Das Muster des **Innenfeldes** ist strenge nach dem Schema der absolut symmetrischen Viertheilung angeordnet. Die Mitte erscheint deutlich betont durch einen achtzackigen Stern, die Ecken durch die Viertelausschnitte eines Sterns, der in seiner idealen Gänze aus vier in's Kreuz gestellten Giebelzacken mit geschweiften Contouren zu denken ist. Innerhalb des Mittelsterns, dessen acht Zacken von ausgeschweiften und vielfach schneckenförmig eingerollten Contouren umzogen und mit geschweiften saracenischen Dreiblättern besetzt sind, befindet sich in der Mitte eine Rosette, besetzt mit vier in's Kreuz gestellten Paaren von zwiespältigen Rankentheilungen im Arabeskentypus, innerhalb eines von acht Rundzacken umschriebenen kreisähnlichen Medaillons. An dieses schliessen sich in der Hauptachse vier mit der Spitze auswärts gewendete Kranzpalmetten, deren jede von einem granatapfelartigen Motiv bekrönt ist; zwischen den Kranzpalmetten stehen in den Diagonalachsen kleine dreiblättrige Blumenmotive in Profil; sämmtliche acht genannten Blüthen sind mittelst fortlaufender Bogenlinien untereinander verbunden. — Die Füllungen der Eckausschnitte sind ganz ähnlich; die wesentlichste Abweichung beruht im Fehlen der Bogenlinien und der dreiblättrigen Blüthen zwischen den Kranzpalmetten.

Die Hauptlinien des Musters, das sich zwischen Mittelstern und Eckausschnitten ausbreitet, bilden breite Rankenbänder, deren Contouren vielfach ausgezackt und mit kleinen Voluten besetzt sind; dieselben gehen theils von der Mitte, theils von den Ecken aus. An den Mittelstern schliesst sich rechts und links in der Breitenachse je ein breiter ausgezackter Blattkelch, zum Theil mit umgeschlagenen Blättern, aus dem je zwei der genannten Rankenbänder hervorbrechen und in karniesförmigem Schwunge divergiren. Nach kurzem Verlaufe spalten sie sich in zwiespältige Rankentheilungen, deren Enden an den Umgrenzungslinien des Innenfeldes gegen die Bordüre hin derart absetzen, dass die Zwischenräume dadurch zu regelmässig gestalteten ausgeschweiften Compartimenten gebildet werden. Die zwiespältigen Rankentheilungen sind so wie der vorhin erwähnte Blattkelch ausgezackt und stellenweise mit herumgeschlagenen, rundlappig geränderten Blättern besetzt, worin sich die ursprüngliche vegetabilische Bedeutung dieses in der Arabeske zu einem abstracten Gebilde erstarrten Motives unverkennbar kundgibt. Von jedem der vier Eckausschnitte läuft gleichfalls ein solches derbes, alsbald sich spaltendes Rankenband aus, deren Endigungen an den Schmalseiten des Innenfeldes zu spitz ausgeschweiften regelmässigen Compartimenten sich zusammenschliessen. Die das Grundschema der Decoration dieses Teppichs bildende Auftheilung des gesammten Innenfeldes in einzelne Compartimente, die durch Rankenbänder von einander getrennt sind, erscheint in der wirksamsten Weise betont und unterstützt durch den beständigen Wechsel der Grundfarbe in den aufeinander folgenden Compartimenten; nicht zwei benachbarte Compartimente zeigen die gleiche Farbe im Fond, und jedes Rankenband bildet somit zugleich eine Farbgrenze. Innerhalb der auf solche Weise hergestellten Compartimente besteht das Muster aus zarten Ranken, die im Allgemeinen parallel mit den breiten Rankenbändern laufen und sich in wohllautendem spiraligen Schwunge einrollen. Die vegetabilischen Einzelmotive, die sich an die feineren Ranken ansetzen, bestehen aus Lanzettblättern und aus verschiedenen Blüthenformen, worunter kleine fünfblättrige und grosse mit acht seitwärts geschwungenen Blättchen versehene Rosetten, verschiedene Blüthenprofiltypen und Kranzpalmetten.

Die **Bordüre** zeigt im Mittelstreifen ein reciprokes Muster, bestehend aus zwei in einander greifenden Reihen saracenischer Dreiblätter. Im Innensaum gewahren wir eine Wellenlinie, durchsetzt von sechsblättrigen Rosetten, deren jede von einem schmalen Blättchen begleitet ist. Im Aussensaume überschneiden sich zwei Wellenlinien; die eine ist von lappigen Dreiblättern, die andere von fünfblättrigen Rosetten durchsetzt.

Typisch für die zahlreichste und wichtigste Gruppe unter den sogenannten Polenteppichen ist die auf Taf. IV beobachtete Grundanordnung des Innenfeldmusters: die Auftheilung der Fläche in mannigfach ausgeschweifte Compartimente vermittelst derber Rankenbänder und die wechselnde Farbe des Grundes in den aufeinanderfolgenden Compartimenten. Eine zweite Gruppe von sogenannten Polenteppichen mit anders disponirtem Innenfeldmuster werden wir auf Taf. V kennen lernen. Die Betonung von Mitte und Ecken ist nicht immer so prägnant durchgeführt wie auf Taf. IV. Typisch ist dagegen wiederum die Detailmusterung der einzelnen Compartimente mittelst zarterer Ranken, die sich in der Regel an die Trennung der Compartimente noch weniger kehren wie auf Taf. IV, wo nur die Ranken an den Schmalseiten aus den Eckausschnitten in das mittlere Compartiment und ähnlich an den Langseiten von der Mitte her in das seitliche Compartiment hinüberschlagen, während an anderen Beispielen eine und dieselbe Ranke häufig durch mehrere Compartimente hindurchläuft, allerdings, wie auch auf Taf. IV, unter entsprechender Aenderung der Farbe bei jedesmaligem Uebertritt auf ein anderes Compartiment. Von Einzelmotiven ist typisch für die ganze Classe der Mangel an Thiermotiven und eine Beschränkung auf diejenigen vegetabilischen Ornamentformen, die wir als die specifisch persische Decorationsflora zu bezeichnen gewöhnt sind. Aber gerade innerhalb dieser beschränkten Anzahl von Motiven begegnen wir von Teppich zu Teppich gewissen Abweichungen, die uns bei aufmerksamer Betrachtung in Stand setzen könnten, die historische Stellung der einzelnen Teppiche dieser Classe untereinander festzustellen. Die Gelegenheit dazu wird uns reichlich geboten sein, da eine ganze Reihe charakteristischer Beispiele in diesem Werke zur Vorlage gelangen soll. — Auch die reciproke Doppelreihe von saracenischen Dreiblättern ist ein in der Classe der Polenteppiche häufig wiederkehrendes Bordürenmuster.

An diesem Teppich vermag man kein Motiv zu entdecken, das zu Zweifeln in den orientalischen Ursprung desselben Anlass geben könnte. Die Gründe, aus welchen man überhaupt zur Vermuthung polnischen Ursprungs für diese Teppichclasse gelangt ist, werden besser bei der Besprechung von Taf. V ihre Erörterung finden, da der daselbst abgebildete Teppich in einzelnen Details, wenigstens auf den ersten Blick, zur Aufwerfung der Ursprungsfrage eher zu berechtigen scheint. An dem Teppich auf Taf. IV spricht dagegen Alles für orientalischen, und zwar persischen Ursprung. Dass einmal der Charakter der Decorationsflora auf diesem Teppich auf Persien hinweist, wurde schon erwähnt; das eigenthümliche decorative Grundschema ferner, mit wechselndem Fond in den durch Rankenbänder gebildeten Compartimenten, findet sich frühzeitig im XVI. Jahrhundert in datirten persischen Handschriften, z. B. in einer Nizami-Handschrift, laut Inschrift vollendet im Jahre 934 d. H. (1528 n. Chr.). Die dieser Teppichclasse eigenthümliche Technik der Metallfondbereitung endlich ist als persische nachgewiesen durch eine Anzahl von Teppichen im Schatz von San Marco zu Venedig (Taf. 89—92 und Text S. 122 der Publication von Ongania), die in den Jahren 1603 und 1622 als Geschenke des Schah von Persien nach Venedig gelangt sind (vgl. in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, B. XIII, S. 323 f., wo auch Näheres über die erwähnte Nizami-Handschrift enthalten ist). In Bezug auf die ornamentale Ausstattung stehen die Teppiche in San Marco dem durch Taf. V repräsentirten Typus näher.

Tafel V. Nr. 6.

Kette Baumwollgarn, 5fach gezwirnt, 200 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Flachseide einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Flachseide, 4fach; 100 Knoten auf 10 Cm. Breite, 120 auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Brochirung Gold auf orangefarbige Flachseide gewunden; Silber auf weisse Flachseide gewunden. Nach jedem Grundschusspaare 6—8 Brochureschüsse in Gold oder Silber. Ripsbindung (7 flott, der 8. bindet).

Dieser Teppich repräsentirt den zweiten Typus der sogenannten Polenteppiche. Das auffallendste Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem durch Nr. 5 (Taf. IV) repräsentirten ersten Typus beruht in der Einfärbigkeit des Grundes: das Innenfeld ist nur mit Goldgrund ausgestattet. Die Musterung ist zwar auch hier, so wie an Nr. 5, durch Blüthenranken hergestellt, unter denen man derbere und feinere unterscheidet. Aber die derberen Ranken erreichen nirgends jene beträchtliche Breite wie an Nr. 5 und treten überhaupt in der Gesammtcomposition nicht so stark hervor, dass die durch ihren Zusammenschluss erzeugten Configurationen sich dem Auge als geschlossene Compartimente darstellen würden. Das Gesammtmuster erscheint vielmehr völlig gleichmässig über die Fläche hingeworfen, nirgends treten Dominanten zu Tage, auch nicht zur Betonung der Mitte und der Ecken; das Grundschema ist dasjenige der streng symmetrischen Viertheilung mit allseits vollkommenem Rapport.

Das Grundmotiv der Musterung des Innenfeldes bilden also spiralig verlaufende Ranken, die in Gabelranken auslaufen und von verschiedenen Blüthen und Blättern durchsetzt sind. Diese Flora zeigt im Allgemeinen nahe Verwandtschaft mit derjenigen, die uns an Nr. 5 entgegengetreten ist; auffallend ist hier nur eine bestimmte naturalisirende Tendenz, die sich insbesondere an den palmettenartigen Motiven darin äussert, dass die den Aussenkranz derselben bildenden Blättchen an ihren zackigen Rändern gleichsam umgeschlagen erscheinen. Es erinnert diese Art der Stilisirung unmittelbar an die Gestaltung des von Akanthus herkommenden byzantinischen Laubwerkes an Miniaturen und Mosaiken des X. bis XIV. Jahrhunderts und wird auch in der persischen Kunst kaum anders zu erklären sein als durch ein Bestreben nach sinnfälligerer Wiedergabe des vegetabilischen Charakters dieser Bildungen. Die Palmettenformen, die wir an orientalischen Teppichen sonst in der Regel antreffen, sind mehr in linearem Schema, also mehr abstract gehalten. Wenn wir fragen, ob diese Eigenthümlichkeit der Laubpalmetten von Nr. 6 auf eine frühere oder eine spätere Zeit schliessen lässt, so spricht der ganze Gang der Entwicklung, den die orientalische Teppichornamentik in der neueren Zeit genommen zu haben scheint, entschieden für die erstere Annahme. Persische Miniaturhandschriften aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (z. B. ein Nizami-Codex vom Jahre 1528, im Besitze des Herrn Generalconsuls v. Kuczyński) zeigen die akanthisirende Stilisirung des Laubwerkes in den decorativen flächenfüllenden Ranken noch weit natürlicher als der in Rede stehende Teppich. In den späteren Jahrhunderten dagegen drängte wiederum Alles zur geometrischen Schematisirung der überkommenen persischen Decorations-Blüthenformen.

Die Bordüre ist auf silbernem Grunde mit einer intermittirenden Wellenranke gemustert, die aber nicht in ununterbrochenem Flusse verlauft, sondern sich aus einzelnen selbständigen Abschnitten zusammensetzt. Das Leitmotiv bilden Palmetten, an denen die byzantinisirende Form der dieselben bekränzenden Blätter besonders auffällig zu Tage tritt. Von jeder Palmette gehen einerseits zwei Lanzettblätter mit gebrochenen Stielen, andererseits zwei derbe Gabelranken aus. Je zwei benachbarte Gabelranken stehen nun untereinander zwar nicht in organischer Verbindung, berühren sich aber mit den Spitzen so, dass trotz des mangelnden inneren Zusammenhanges immerhin von einer intermittirenden Wellenranke gesprochen werden kann. In das Oval, das je zwei aneinandergrenzende Gabelranken bilden, ist jeweilig ein von einer Rosette durchsetzter Zweig hineincomponirt, was im Zusammenhalt mit den flankirenden Lanzettblättern der Palmetten das Schema der Herati-Bordüre als zu Grunde liegend erkennen lässt.

Das vorzüglichste Beispiel von diesem zweiten Typus der sogenannten Polenteppiche befindet sich in der fürstlich Czartoryski'schen Sammlung zu Paris. Das Muster des Innenfeldes ist hier im Wesentlichen dasselbe wie an unserem Teppich. Während aber an letzterem die derben Spiralranken vielfach in's Oval gezogen und abgeplattet erscheinen, sind dieselben am Czartoryski'schen Teppich, sofern der Zeichner dieses Teppichs bei Lièvre, Les collections célèbres, Taf. 60, sich nicht Freiheiten bei der Copirung erlaubt hat, in vollendet reinem kreisförmigen Schwunge gehalten. Ferner sind die vegetabilischen Einzelmotive am vorliegenden Teppich Nr. 6 etwas steifer gebildet: so werden z. B. die beiden Ranken unten in der Mitte, wo sie einander am nächsten kommen, durch ein abstractes ausgeschweiftes Dreiblatt zusammengehalten, wogegen wir am Czartoryski'schen Teppich an der gleichen Stelle eine mit ausgezacktem Laubwerk üppig umgebene Palmette antreffen. Auch die Bordüre sammt den Säumen zeigt in letzterem Falle abgerundetere Formen in den Einzelmotiven und lebhafteren Schwung und Fluss im Ganzen. Aus alledem werden wir wohl berechtigt sein, den Schluss zu ziehen, dass uns mit dem Liechtenstein'schen Teppich auf Taf. V eine jüngere Wiederholung des Typus vorliegt, wozu auch der Umstand zu stimmen scheint, dass dieser Teppich zum Unterschiede von allen übrigen bisher bekannt gewordenen sogenannten Polenteppichen ganz vorzüglich erhalten ist, wie wenn er erst vor Kurzem aus einer königlich persischen Teppichmanufactur hervorgegangen wäre.

Die fürstlich Czartoryski'sche Sammlung besitzt noch einen Teppich ähnlicher Art, der aber seinem Grundmuster nach dem ersten Typus der Polenteppiche (Taf. IV) zuzuzählen ist und die bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit aufweist, dass er fünfmal das Wappen des genannten altpolnischen Adelsgeschlechtes eingewirkt enthält. In Bezug auf die Einzelmotive steht auch dieser letztere, bei Guichard und Darcel, Les tapisseries décoratives du Gardemeuble, Taf. 94, abgebildete Teppich den beiden soeben behandelten ganz nahe und ist insbesondere mit Rücksicht auf unseren Teppich Nr. 6 bemerkenswerth, weil die Spiralranken seines Innenfeldes vielfach oval abgeplattet erscheinen und der Mittelstreifen der Bordüre (Herati-Schema) gleichfalls weitgehende Uebereinstimmungen mit derjenigen von Nr. 6 aufweist. Zeitlich dürfte daher der Liechtenstein'sche Teppich dem an zweiter Stelle genannten Czartoryski'schen ziemlich nahestehen.

Die erwähnten Teppiche aus fürstlich Czartoryski'schem Besitze, die im Jahre 1878 auf der Pariser Weltausstellung das Aufsehen der Fachkreise erregten, haben die Veranlassung dazu gegeben, dass die ganze dazugehörige Gruppe, wie sie durch unsere Nummern 5 und 6 vertreten ist, mit der Bezeichnung »Polenteppiche« belegt wurde. Einer Tradition im Czartoryski'schen Fürstenhause zufolge wären nämlich diese Teppiche von einem polnischen Teppichweber namens Mazarski gearbeitet worden. Ein Jan Mazarski ist nun allerdings als Seidenweber zu Słuck im XVIII. Jahrhundert bezeugt. Nach demjenigen aber, was wir vorhin über diese Teppiche auf Grund ihres ornamentalen Inhaltes sagen konnten, insbesondere über den bei Lièvre abgebildeten, wäre das XVIII. Jahrhundert als Entstehungszeit hiefür viel zu spät angesetzt. In Miniaturhandschriften aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (1528) finden wir die nächsten Verwandten des Schemas, das uns bei Lièvre und auf unserer Tafel V vorliegt. Die bezügliche Tradition dürfte also vermuthlich auf einem Missverständniss beruhen, das besonders durch den Umstand begünstigt worden zu sein scheint, dass jener Mazarski nachweislich die Herstellung der vorwiegend mit persischen Mustern ausgestatteten polnischen Gürtel betrieben hat, wodurch eine Uebertragung seines Wirkungskreises auf das Gebiet der persischen Teppicherzeugung in der That nahegerückt war. Wie schon aus der Beschreibung unserer Nummern 5 und 6 hervorgeht, haben wir keinen Grund, für diese Teppiche occidentalische Entstehung anzunehmen. Die Frage aber, ob in Polen überhaupt jemals Knüpfteppiche angefertigt worden sind, kann heute noch nicht als endgiltig entschieden angesehen werden, zumal die primären Quellen, auf die sich die Mazarski-Legende stützt, von Seite der polnischen Specialforschung noch nicht in entsprechender Weise veröffentlicht und der Kritik zugänglich gemacht worden sind.

Tafel VI. Nr. 7—9.

Kette Kammgarn, 2fach, 64 Faden auf 10 Cm.

Eintrag grobes Wollengarn. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung grobes Kammgarn; 32 Knoten auf 10 Cm. Breite, 46 auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Diesen drei Teppichen gemeinsam ist der schmutzigweisse bis gelbliche Grund; im Muster herrscht überall Blau und Roth vor. Das Innenfeld von 8 und 9 zeigt völlig die gleiche Musterung; ein drittes Stück dieser Art, nur etwas mehr eckig stilisirt, besitzt Graf Arthur Enzenberg (Kat. 338). Nr. 7 zeigt im Innenfelde ein ganz abweichendes und ungewöhnliches Muster, dessen donnerkeilartige Parallelbänder sich auf den sogenannten rhodischen Fayencen wiederfinden, was für kleinasiatische Provenienz spricht. In der That ist in Inventaren des XVI. Jahrhunderts häufig von weissen türkischen Teppichen die Rede (vergl. Jahrbuch der kaiserl. Kunstsammlungen, Bd. XIII, 330), wobei die Bezeichnung »weiss« wohl auf den vorschlagenden Grund zu beziehen ist und die farbige Musterung nicht ausschliesst. Die nahe Zusammengehörigkeit von Nr. 7 mit den übrigen beweist die Bordüre, die sich ganz ähnlich auf Nr. 8 wiederfindet. Die beiden Schwarzenberg'schen Teppiche (7 und 8) sind laut Inventar-Aufzeichnungen vor 1724, derjenige im Besitze des Grafen Enzenberg vor 1770 gearbeitet.

Tafel VII. Nr. 10.

Kette Baumwolle, 4fach gezwirnt, 50 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwollgarn, 3fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung grobes Kammgarn; 25 Knoten auf 10 Cm. Breite, 18 auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Das Innenfeld ist mit einem Hakenkreuz-Mäander dicht übersponnen, von dem sich fünf kreisförmige Scheiben abheben; jede dieser Scheiben ist mit einem Drachenpaar mit Wolken gefüllt; die in der Mitte befindliche Scheibe ist grösser als die vier anderen. Die Bordüre ist nicht nach persischer Weise in einen breiten Mittelstreifen und zwei schmale Säume getheilt, sondern in drei coordinirte Streifen, von denen der äusserste der breiteste ist. Das Muster derselben bildet zu innerst ein **T**-Mäander, in der Mitte eine fortlaufende Wellenranke mit Laubwerk, zu äusserst gereihte kreisrunde Scheiben mit geometrischem Füllwerk, Blüthenzweig, Thieren und dergleichen. Das Stück ist chinesischen Ursprungs.

Tafel VIII. Nr. 11, 12.

Teppichmuster Nr. 11:

Kette Kammgarn, 2fach gezwirnt, 76 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Kammgarn. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse; einer gespannt, einer lose, wellenförmig.

Knüpfung Kammgarn, 2fach; 38 Knoten auf 10 Cm. Breite, 38 auf 10 Cm. Höhe; geknüpft auf 2 Faden; Schema I.

Teppichmuster Nr. 12:

Gewebe wie oben, doch nur 64 Kettenfäden auf 10 Cm. und 32 Knoten auf 10 Cm. Höhe und Breite.

Diese beiden Teppiche zählen zu der Classe der Gebetteppiche, deren charakteristische Eigenthümlichkeit darin besteht, dass das Innenfeld derselben anstatt der an orientalischen Teppichen die Regel bildenden Richtungslosigkeit in Folge der Darstellung der beim Gebet mit der Spitze gegen Mekka zu kehrenden Gebetnische eine ausgesprochene Richtung zeigt. Der architektonische Charakter der Gebetnische ist auf solchen Teppichen mit sehr verschiedener Treue wiedergegeben; so reich wie an Nr. 11 und 12 findet er sich aber nur selten zum Ausdrucke gebracht. Wir sehen hier statt einer Nische deren je drei, jede von einem gestelzten Spitzgiebel bekrönt, worunter der mittlere überhöht ist; an Nr. 12 sind ausserdem noch die seitlichen Giebel mehrfach gebrochen. Zwischen den Nischen stehen schlanke gekuppelte Säulchen, an den Langseiten einfache Wandsäulchen.

Die Entstehung dieses, wie überhaupt fast sämmtlicher erhaltener Gebetteppiche wird übereinstimmend nach Kleinasien (Anatolien) versetzt, weil daselbst im Teppicherzeugungsbezirk von Smyrna noch heute einige der am häufigsten anzutreffenden älteren Typen hergestellt werden. Die Zahl solcher »anatolischen« Gebetteppiche, die sich aus früheren Jahrzehnten bis Jahrhunderten erhalten haben, ist verhältnissmässig gross. Wir unterscheiden darunter mehrere Typen, die sämmtlich zur Vorlage gelangen sollen. Die Zusammengehörigkeit von Nr. 11 und 12 zu einem Typus beweist ausser dem gemeinsamen Architekturschema auch die Uebereinstimmung in der Farbengebung und im Charakter der Bordüre.

Tafel IX. Nr. 13.

Kette Baumwollgarn, 5fach gezwirnt, 68 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwollgarn, 2fach gezwirnt. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Seide, mehrfach gedreht; 32—34 Knoten auf 10 Cm. Breite, 34—44 Knoten auf 10 Cm. Höhe; geknüpft auf 2 Faden; Schema II.

Im Decorationsschema herrscht nahe Verwandtschaft mit Nr. 10 (Taf. VII); neu und specifisch chinesisch ist die besondere Umsäumung des Innenfeldes innerhalb der Bordüre. Von den drei Streifen, aus welchen die Bordüre zusammengesetzt ist, enthalten die beiden inneren eine Rankenmusterung, die sich namentlich im innersten Streifen unverkennbar an die westasiatische Teppichornamentik anlehnt.

Tafel X. Nr. 14.

Kette Kammgarn 2fach, 68 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwollgarn 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Querschüsse, einer gespannt, einer lose, wellenförmig.

Knüpfung Kammgarn 2fach; 34 Knoten auf 10 Cm. Breite, 42—46 auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Charakteristisch für diesen Typus anatolischer Gebetteppiche ist vor Allem die Bordüre, welche anstatt eines breiten Mittelstreifens drei schmale, mit gereihten Blüthenzweigen gemusterte Bänder zeigt. Die Architektur der Nische ist weit weniger ausgeprägt als an Nr. 11 und 12, die Ornamentik fast ausschliesslich durch gereihte Blumen und Sträusschen bestritten, worunter oblonge Rosetten, nelken- und tulpenförmige Profile besonders zu bemerken sind. Vom Scheitel des Nischengiebels hängt eine von Blumen umgebene kleine Ampel herab. Die Nische hat ausser dem nach oben abschliessenden Fries auch einen besonderen Sockel als Abschluss nach unten, der an Nr. 11 und 12 fehlt; Fries und Sockel enthalten als Hauptmotiv der Decoration ein eckig stilisirtes Wolkenband, dessen Windungen mit oblongen Rosetten gefüllt sind.

Tafel XI. Nr. 15.

Kette Seide, 2fach gezwirnt, 200 Faden per 10 Cm.

Eintrag Seide einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung. Feines Kammgarn, 2fach. 100 Knoten auf 10 Cm. Breite, 100 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Brochirung. Gold auf gelber, Silber auf weisser Flachseide gewunden. Nach jeder Reihe Knüpfungen 6 Brochirschüsse.

Dieser Teppich repräsentirt eine Classe, die schon in technischer Beziehung durch eine ganz bestimmte Eigenthümlichkeit charakterisirt erscheint. Wir meinen die Art und Weise, in welcher die Metallfäden (im vorliegenden Falle Silberfäden) eingearbeitet wurden. Von derjenigen Gattung orientalischer Teppiche mit Metallverwendung, die wir bisher kennen gelernt haben, d. i. von den auf Taf. IV und V abgebildeten sogenannten Polenteppichen, unterscheidet sich die durch Nr. 15 repräsentirte Gruppe durch eine grössere Dichtigkeit des gewirkten Metallfonds, welcher Unterschied bereits im Text zu Nr. 5, Taf. IV, worauf wir einfach zurückverweisen, seine Erörterung gefunden hat.

Die Mitte des **Innenfeldes** bezeichnet ein grosses Medaillon, dessen Umrisslinie in sechzehn Rundzacken gebrochen ist. Der Mittelpunkt des Medaillons ist nicht, wie es häufig zu geschehen pflegt, durch ein bestimmtes Motiv, etwa eine Rosette, deutlich als solcher betont. Die dominirenden Motive sind vielmehr vier in's Kreuz gestellte Palmetten, die durch bogenförmig geschwungene Rankenlinien untereinander verbunden und von Gabelranken im Arabeskentypus umzogen erscheinen. Den Hintergrund für die vorschlagenden Arabesken und Palmetten bildet ein dichtes, naturalisirendes Rankengeschlinge, das alle eigenthümlichen Motive der persischen Decorationsflora in einer Stilisirung aufweist, wie sie sich auch in persischen Miniaturhandschriften aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nachweisen lässt. Die Umrisslinie des Medaillons begleitet nach aussen ein dichter Kranz von ausgezackten Blättern und gereihten Blüthen.

Die vier Eckfelder bilden nicht Viertelausschnitte des Mittelmedaillons, sondern diejenigen eines von acht Kielbogen begrenzten achteckigen Sterns. Die Kielbogen selbst sind wie gewöhnlich als Gabelranken in Arabeskentypus gestaltet. Die wolkenartigen Gebilde, die sich um diese Gabelranken in der persischen Kunst der neueren Zeit gewöhnlich herumzulegen pflegen, laufen im vorliegenden Falle in Thierköpfe aus, die ihre Zähne in die Arabesken einschlagen und damit in sinnvoller Weise das klettenartige Sichfestklammern dieser Gebilde an die Gabelranken zum Ausdrucke bringen. Die Innenfläche eines jeden Eckfeldes füllt persisches Rankengezweig, in dem sich Vögel wiegen: zwei Fasanen und ein Papagei in rhythmischer Bewegung und Vertheilung, in der Ecke ein Kranich, den ein Falke von unten gepackt hat.

Das Schwungvolle, Undulirende der gesammten Decoration dieses Teppichs äussert sich in der augenfälligsten und vollkommensten Weise in dem crêmefarbig grundirten Raume, der sich zwischen dem Mittelmedaillon und den Eckfeldern ausbreitet. Der wohllautenden Schönheitslinie folgen hier nicht blos die rollenden Rankenlinien und die bewegten Blüthen und Blätter, sondern auch die Thiere. Man verfolge daraufhin die Linie, in welcher die letzteren sich bewegen, vom Schakal in der Mitte der Langseite bis herab zu dem Tigerpaar in der Mitte der Schmalseite. Der Schakal scheint sich krümmend in die Ranken zu ducken, der Panther schleicht nach abwärts dem Damhirsche nach, dessen auf schön geschwungenem Halse sitzender Kopf scheinbar wie gebannt vom Blicke des Drachen diesem entgegenstarrt. An den langen schlangenartigen Drachenleibern war eine wellenförmige Bewegung die natürlichste, dagegen kann die entsprechende Bildung der geschmeidigen Tigerkörper doch nur eine bewusst absichtliche gewesen sein. In abstracter, gleichsam geometrischer Weise erscheint diese decorative Grundtendenz endlich in den flatternden Wolkenbändern verkörpert.

Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen eine Reihe von rundlich begrenzten Medaillons, deren Umrisslinien nach Art von Bandverschlingungen ineinander übergehen. Die grössten darunter sind oblonge Kartuschen mit fünfpassförmigem Abschluss an jeder Schmalseite, gefüllt mit Inschriften auf einem Grunde von Blumengeranke, die wir im Nachstehenden wiedergeben.

ای منزل عدل جایگاهت
قالیچهٔ عرش فرش راهت

فراش صبا بموی مژگان
جاروب کشی زبارگاهت

در مجلس عیش وکامرانی
توفیق رفیق و حق پناهت

دارا وسکندر و فریدون
هستند کمینهٔ سپاهت

داری کرم و سخا واحسان
خلق دو جهانست عذرخواهت

پیوسته بقای دولتت باد
گردان بمراد مهر و ماهت

(Metrum: — ⊥ ⏑ | ⏑ ⊥ ⏑ — | ⏑ ⊥ —)

O Du, dessen Wohnung der Sitz der Gerechtigkeit ist,
Für den Thronteppiche Bedeckung seines Weges sind;

Dessen Hof der Zephyr, als Kammerdiener, mit dem
Haare seiner Augenwimpern rein fegt;

Dem in der Hofhaltung des Genusses und voller Wunscherfüllung
Der Erfolg (steter) Begleiter, und Gott selbst Zuflucht ist;

Für den Darius und Alexander und Feridun (nur)
Die Geringsten seiner Heeresmacht sind;

Du besitzest Grossmuth und Freigebigkeit und Wohlthätigkeit;
Die Bewohner beider Welten (des Diesseits und Jenseits) beten für Dich;

Ewig sei die Dauer Deiner Macht!
Nach Deinem Wunsche kreisen mögen Sonne und Mond!

Kleine Kreise mit je einem Thier oder Vogel und füllenden Zweiglein verbinden jene Kartuschen mit achtpassförmigen Medaillons. Jedes dieser Medaillons zeigt in der Mitte eine Rosette, im Kreise umgeben von acht radianten Palmetten, die auf eine Bogenreihe aufgesetzt sind und deren jede von zwei Gabelranken kielbogenartig umschlossen ist. Diese (braunen) Gabelranken zeigen die gleiche Umklammerung mit (grünen) wolkenartigen Gebilden wie diejenigen, von denen wir die Eckfelder im Innern des Teppichs begrenzt sahen, aber ohne die eigenthümlichen Endigungen in Thierköpfe, die uns dort als besonders hervorhebenswerth entgegengetreten sind. Der Grund, der im Mittelstreifen der Bordüre zwischen den beschriebenen Medaillons freigeblieben ist, erscheint gemustert mit wellenförmig und symmetrisch hingezogenem Blumengeranke, durchschlungen von parallel bewegten Wolkenbändern. Die beiden Säume zeigen die intermittirende Wellenranke, deren Leitmotiv im Innensaume eine fünfblättrige weisse Rosette, im Aussensaume eine Kranzpalmette ist.

Der wohllautende Schwung, der den einzelnen Motiven dieser Teppiche gegeben erscheint, und von dem das Ensemble der Decoration in vollendet harmonischer Weise durchdrungen ist, verleiht diesem Teppich einen hohen künstlerischen Werth, den er übrigens mit den meisten der in dieselbe Classe gehörigen Teppiche theilt. Die eingangs erörterte technische Eigenthümlichkeit der gewirkten Metallpartien geht immer Hand in Hand mit einer künstlerischen Vollendung in der Decoration, insbesondere mit einer fast absoluten Reinheit der Zeichnung in den undulirenden Rankenlinien und Contouren. In diese Classe gehören überhaupt die höchsten Leistungen orientalischer Teppichknüpferei, die uns bisher bekannt geworden sind. Wenn nun die morgenländischen Schriftsteller des Mittelalters die kostbarsten und künstlerisch vollendetsten persischen Teppiche als Susandschird bezeichnet haben, so wird man diese Bezeichnung mit grösster Wahrscheinlichkeit auf die u. A. durch Taf. XI repräsentirte Teppichclasse beziehen dürfen. Für die hohe Werthschätzung gerade dieses Teppichs spricht auch der Umstand, dass derselbe aus den Stambuler Palästen des Sultans in den Besitz des jetzigen Eigenthümers gelangt ist. In Bezug auf die Musterung im Einzelnen steht ihm am nächsten ein Teppich, der sich vormals in der Sammlung Goupil befunden hatte (Katalog der Sammlung Goupil, Taf. I). Von den in Lief. I publicirten Teppichen werden wir Nr. 2, Taf. II, dieser Susandschird-Classe beizählen dürfen. Derselbe entbehrt zwar des erforderlichen technischen Criteriums, weil an ihm überhaupt kein Metall in Verwendung gekommen ist. Was ihn dennoch als zu dieser Classe gehörig erscheinen lässt, ist die hervorragende, schon früher gewürdigte Beschaffenheit seines decorativen Inhalts, wofür uns auch die Betrachtung von Nr. 16, Taf. XII eine Bestätigung bieten wird.

Tafel XII. Nr. 16. [1]

Schon der erste oberflächliche Anblick dieses überaus reich ausgestatteten Seidenteppichs lehrt dass wir es da mit einem Angehörigen derselben vornehmsten Classe von Teppichen zu thun haben, deren Kriterien soeben bei Nr. 15 eingehend erörtert wurden. Einen Vorzug gegenüber dem letzteren hat dieser Teppich darin voraus, dass das Mittelmedaillon hier eine gefälligere Gliederung aufweist und auch seinen Dimensionen nach in einem besseren Verhältniss zu der Gesammterscheinung des Teppichs steht. Dagegen erscheinen hier die feinen Rankenlinien wenigstens zum Theil nicht mehr so völlig musterhaft rein gezeichnet wie an dem Lobanow'schen Teppich, wie denn auch, offenbar in Folge der Schwierigkeit, eine tadellose Kreislinie in Knüpfarbeit herzustellen, das spätere Nachlassen in der persischen Teppichkunst sich zuerst in einem fortschreitenden Geknicktsein der feinen Rankenlinien geäussert hat. Aber selbst in dieser Beziehung besitzt der vorliegende Teppich Vorzüge, die ihm nicht viele seinesgleichen an die Seite stellen lassen.

Die Mitte des **Innenfeldes** nimmt ein Medaillon ein von verhältnissmässig einfacher Grundform, wie sie in der im Allgemeinen zur Schwülstigkeit neigenden orientalischen Kunst für ein so tonangebendes Motiv nicht häufig gewählt wird. Es ist ein viereckiger Stern, gebildet aus vier rundgezackten Kielbogen, die sich an den Langseiten in je einem saracenischen Dreiblatt, an den Schmalseiten in einer oblongen Kartusche und in einem rundgezackten Spitzoval fortsetzen. Die beiden Bogen in der Längenachse enthalten je ein Vogelpaar in der Stilisirung des chinesischen Foho, in der Schmalseite je zwei gleichfalls chinesisch charakterisirte Drachen, die eine Palmette einschliessen. Den Hintergrund bildet, wie gewöhnlich, feines Geranke, den schwach betonten Mittelpunkt eine achtblätterige Rosette.

Die Eckfelder geben sich als Viertelausschnitte aus der gleichen viereckigen Configuration, welche das Mittelmedaillon zeigt. Die Füllung ist aber hier anders gedacht als dort: in jeder Ecke eine grosse Palmette, dazwischen verbindende Ranken, in jedem Viertel in's Gewinde eingestreut drei Vögel in rhythmisch wechselnder Bewegung.

Im Raume zwischen Mittelmedaillon und Eckfeldern begegnen wir wiederum Thierfiguren auf einem Grunde reichen Blumengerankes wie in Nr. 15. Die Thiere sind aber hier nicht vereinzelt dargestellt, sondern in jener typischen Gruppirung von Raubthier und Zweihufer, wobei der letztere vom ersteren zu Boden gerissen und mit den Zähnen an Brust oder Bauch gepackt erscheint. Die Symmetrie in den Thiergruppen zwischen links und rechts erstreckt sich blos auf die Gruppirung im Allgemeinen und auf die Zweihufer, die Raubthiere dagegen entsprechen einander nur in der Diagonale, was man wohl auf ein bewusstes Streben nach Bereicherung des künstlerischen Ausdruckes durch vermehrte Abwechslung zurückführen darf. Die Zweihufer sind eine gehörnte Antilope, ein Khilin und eine Hirschkuh, die Raubthiere links Löwin, Löwe und Tiger, rechts Panther, Bär und Löwe. Darunter sind der Löwe und der Bär, welche das Khilin zerreissen, mit den für dieses letztere chinesische Fabelthier charakteristischen gebüschelten Ansätzen an den Beinen ausgestattet. In der Gruppirung ganz ähnlich, an Zahl und Vertheilung sogar gleich sind die Kampfscenen auf einem vormals Goupil'schen Teppich (Katalog dieser Sammlung Tafel I).

Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen einseitig gereihte Palmetten von zweierlei Form, die mittelst Bogenranken sowohl unten an der Basis als oben am Scheitel der Krone untereinander verbunden sind. Eine besonders glückliche Belebung bilden die Fasanen zwischen den einzelnen Palmetten, die abwechselnd nach rechts oder links gekehrt sind, und von deren elegant geschwungenen Leibern die Kranzpalmetten gleichsam im Halbkreise eingefasst erscheinen. Beide Säume zeigen eine feine Rankenmusterung nach dem Schema der intermittirenden Wellenranke. Im Innensaum dominiren sechsblätterige Rosetten; als durchsetzende Motive sind hier Wolkenbänder eingeschlungen. Der Aussensaum enthält das typische Muster der Herati-Bordüre (vgl. Text zu Nr. 2).

Unter den ornamentalen Motiven dieses Teppichs sind uns solche von augenscheinlich chinesischer Beeinflussung in grösserer Anzahl entgegengetreten, als es an den bisher betrachteten Teppichen der Fall gewesen ist. Unzweifelhaft haben wir auf Rechnung chinesischen Einflusses zu schreiben die Drachen und Fohos, sowie die Khilins des Innenfeldes; nach Einigen wären auch die Wolkenbänder und die Fasanen in der Bordüre hierin einzubeziehen, doch halte ich es für gerathener, diesbezüglich mit dem Urtheile noch zurückzuhalten. Und selbst die erwähnten Fabelthiere von zweifellos chinesischem Aussehen treten uns hier in einer Verwendung entgegen, wie sie dem Geiste der specifisch persischen Decorationskunst auf's Genaueste entspricht. Die undulirende Tendenz, die wir im Text zu Nr. 15 als wesentlich charakteristisch für diese Kunst kennen gelernt haben, ist auch in den chinesirenden Gebilden des vorliegenden Teppichs deutlich ausgeprägt. Die Drachen erscheinen in einer spielend decorativen Weise zur Einfassung der Palmetten verwendet, wofür wir ein Analogon in den beissenden Thierköpfen an den Eckfeldern von Nr. 15 erblicken können. Drachenleiber begrenzen u. A. auch die Eckfelder des oben erwähnten Teppichs aus der Sammlung Goupil.

Eine wesentliche Bedeutung darf dieser Teppich schliesslich auch um des Umstandes willen beanspruchen, als er in den allernächsten Beziehungen zu einem der glänzendsten erhaltenen Denkmäler persischer Teppichknüpferei, zum Jagdteppich im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses steht. Im Mittelmedaillon und seiner Füllung mit Drachen und Fohos und in der entsprechenden Bildung der Eckfelder, im Mittelstreifen der Bordüre mit den an Bogenranken aufgereihten Palmetten von doppelter Art und den Fasanen, in der Stilisirung der hervorragendsten Palmetten liegen so viele und enge Berührungspunkte mit dem Jagdteppich, dass dieselben nicht zu übersehen sind, und dass auch seinerzeit bei Besprechung des Jagdteppichs auf den soeben erörterten Bode'schen Teppich zurückzukommen sein wird.

Tafel XIII. Nr. 17.

Kette Baumwolle, 4fach gezwirnt, 94—96 Faden per 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 2fach gezwirnt. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung. Kammgarn 2fach. 48 Knoten auf 10 Cm. Breite, 44—46 Knoten auf 10 Cm. Höhe Schema I.

Trotz der eckigen, wenig sorgfältigen Linienführung erkennt man an diesem Teppich unschwer die gemeinüblichen Motive der persischen Decorationsflora und -Fauna, und auch der Anordnung und Vertheilung dieser Motive in der Teppichfläche liegt ein wohldurchdachtes Schema zugrunde, das allerdings durch Sorglosigkeit oder Unbeholfenheit in der technischen Ausführung einigermassen getrübt erscheint. Wir haben es also nicht etwa mit einem archaischen Typus von herben und bis zur Unschönheit strengen Formen, sondern mit einer abgeleiteten Erscheinung zu thun, deren vorbildliche Formen durchsichtig genug uns entgegentreten und zum Theil — selbst in ihren Mängeln — von ganz besonderem Interesse sind, so dass dem auch in seiner farbigen Erscheinung bemerkenswerthen Teppich eine bevorzugte Stellung in unserem Teppichwerke eingeräumt werden durfte.

Das dem Gesammtmuster dieses Teppichs zugrunde liegende Schema der Flächenverzierung ist dasjenige der streng symmetrischen Viertheilung. Denkt man sich durch den Mittelpunkt eine Längen- und eine Breitenachse gezogen, so wiederholt sich rechts und links, ober- und unterhalb dieser Achsen stets dasselbe Muster im Gegensinn. Mitte und Ecken erscheinen im vorliegenden Falle nicht besonders betont und hervorgehoben.

---

[1] Die Decompositionen einzelner Teppiche waren nicht sofort zu beschaffen und folgen womöglich nach.

Wir haben somit zu allererst nach dem Mittelpunkte des Teppichmusters zu suchen. Derselbe fällt hier ausnahmsweise nicht mit dem planimetrischen Mittelpunkte des Teppichs zusammen, sondern liegt etwas oberhalb desselben, zwischen den zwei gelben, innen blau und zu innerst weiss gemusterten Rosetten. Zieht man durch diesen idealen Mittelpunkt eine Breiten- und eine Längenachse, so haben wir das Gesammtmuster in die erwähnten vier Viertel zerlegt. Nach dem Grundplan sollte das Ornament in sämmtlichen vier Vierteln, je zwei und zwei im Gegensinne genommen, vollständig congruent sein, so dass die einzelnen Viertel untereinander sich vollkommen deckten. Aber bei der Ausführung hat man es, wie schon eingangs bemerkt wurde, keineswegs sehr genau genommen.

Für's Erste erscheint unten der Rapport um ein ganzes Stück verlängert, das oben fehlt; die untere Hälfte ist daher grösser als die obere, wodurch auch der Mittelpunkt die schon vorhin erwähnte Verschiebung nach aufwärts erfahren hat. Da aber an der unteren Schmalseite die Bordüre fehlt, der Teppich daher in seiner gegenwärtigen Erhaltung unvollständig vorliegt, so mag der Rapport vielleicht ursprünglich ein vollkommener gewesen sein.

Fassen wir aber weiters die vier breiten, in Rautenform zusammenlaufenden Stengel ins Auge, von denen die oben erwähnten, in der Mitte des Gesammtmusters befindlichen Rosetten eingefasst sind. Von jedem dieser vier Stengel zweigt kurz vor ihrem Ausmünden an den zwei grossen seitlichen Palmetten je eine kurze, hakenförmig gekrümmte Ranke ab. Die Symmetrie hätte es erfordert, dass die obere und die untere Ranke nach entgegengesetzten Richtungen hin abzweigen; am Teppich sind sie aber sämmtlich nach unten gerichtet.

Ebensowenig wird man je zwei grössere, einander symmetrisch entsprechende Motive auf dem Teppich finden, die einander vollkommen decken würden. So ist z. B. von den beiden in der Breitenachse gelegenen grossen Palmetten die rechts befindliche mehr in die Breite, die linke mehr in die Länge gerathen. Sobald aber die Motive rechts und links in Bezug auf ihre räumlichen Dimensionen einander nicht vollkommen decken, muss auch der dazwischen freibleibende Grund eine verschiedene Ausdehnung erhalten, da beschränkter, dort umfangreicher werden, was wiederum zur Folge hat, dass dort, wo mehr Grund, als beabsichtigt war, freigeblieben ist, kleine Füllmotive eingeschoben werden mussten, die auf der Gegenseite fehlen. So erklärt sich der Umstand, dass an beiden Seitenrändern des Innenfeldes gegen die Bordüre hin so viele einzelne Streuornamente (Rosetten, Zweiglein) ohne irgend welche Rücksichtnahme auf Symmetrie oder auf organische Verbindung mit dem Gesammtmuster, lediglich zum Behufe der Raumausfüllung eingefügt erscheinen. Regellos eingeschobene Streuornamente gehören aber zum ständigen Apparate einer niedriger organisirten Kunst: deshalb sind sie der hochentwickelten persischen Teppichornamentik fremd, für Nomadenteppiche dagegen charakteristisch. Diese an den Seitenrändern des Innenfeldes regellos im Grunde verstreuten Rosetten und Zweiglein erscheinen daher nicht minder als Beweise einer minder geübten, künstlerisch weniger gewandten Ausführung als der ungleiche Rapport zwischen der oberen und der unteren Hälfte und die vielfach asymmetrische Bildung der Details.

Betrachten wir nun die Musterung des **Innenfeldes** dieses Teppichs im Einzelnen. Wir dürfen uns hiebei auf die untere Hälfte des Teppichs beschränken, da die obere Hälfte ja nur eine Wiederholung der unteren im Gegensinne ist. Von dem Rosettenpaar im Mittelpunkte und den dieselben rautenförmig einschliessenden vier derben Stengeln ist schon die Rede gewesen. An diese Stengel setzt sich in der Breitenachse je eine Kranzpalmette, in der Längenachse je ein spitzovales, rundgezacktes Medaillon an. In dem Medaillon befinden sich zwei einander überschneidende Lanzettblätterpaare; jedes dieser Blätter gibt den farbigen Grund für einen feineren, von Rosettchen durchsetzten Zweig. Gegen das Medaillon ragt von beiden Seiten her je ein zwiespaltiges vegetabilisches Motiv nach Art einer Gabelranke herein, bestehend aus einem langen, im Bogen nach abwärts gekrümmten Lanzettblatt, von dessen Mitte nach oben hin ein zweites kleineres Lanzettblatt abzweigt. An die Ränder beider Lanzettblätter legen sich verschiedene vegetabilisch gedachte Motive an, unter denen man namentlich halbe Rosetten deutlich erkennen kann. Das längere Lanzettblatt ist in seiner unteren Hälfte von einem Hirsch in chinesischer Stilisirung, dem sogenannten Khilin, durchsetzt. Das Thier erscheint namentlich in der oberen Teppichhälfte etwas in die Länge gezerrt und ist in der Richtung der Längenachse nach unten springend dargestellt.

Vom unteren Ende des spitzovalen Medaillons gehen zwei divergirende derbere Stengel aus. Dieselben laufen zuerst zu einem Blüthenmotiv von dreispaltiger Grundform (offenbar die gemeinsaracenische dreispaltige Blüthe mit Volutenkelch), dann weiter zu einem spitzovalen, rundgezackten Medaillon, das namentlich auf der rechten Seite arg verzerrt erscheint. Eine leichte Verschiebung des Ovals in Folge der schrägen Stellung mochte übrigens schon auf dem supponirten älteren Vorbilde unseres Teppichs vorhanden gewesen sein, wie denn auch schräg gestellte Palmetten in der Regel eine dementsprechende Stilisirung aufweisen. Innerhalb des schräg gestellten Medaillons befindet sich ein umgebogenes breites Lanzettblatt, das einem feinen Zweiglein zum farbigen Grunde dient.

Von den vorhin erwähnten dreispaltigen Blüthenmotiven gehen wieder zwei convergirende Stengel nach unten aus, die in einer Kranzpalmette zusammentreffen; rechts und links von der letzteren ist eine nach abwärts springende Antilope dargestellt. Die von einer feinen Blüthenranke im Kreise umzogenen Antilopen in ihrer graziösen, echt decorativen Bewegung erinnern in der Conception unmittelbar an pompejanische Decoration. Unterhalb der erwähnten Kranzpalmette und wie diese in der Mitte der Längenachse befindet sich eine (stark zerstörte) Fächerpalmette, von deren Scheitel nach oben zwei divergirende Stengel ausgehen; an diese setzt sich je eine blaue Rosette und an diese wiederum je ein grosses, im Bogen nach abwärts geschlagenes Lanzettblatt an, mit vorguckender grosser Fächerpalmette, von der sich nach aufwärts ein schlankeres Lanzettblatt abzweigt. Dieses umzieht im Halbkreis das vorhin erwähnte schräggestellte Medaillon und wird gegen das Ende von einem parallel mit der Breitenachse einherspringenden Khilin mit zurückgewandtem Kopf durchsetzt. Zu beiden Seiten der unteren Fächerpalmette gewahren wir ausserdem je ein in anschleichender Stellung nach abwärts dargestelltes Raubthier, zur Seite des nach abwärts gerichteten Lanzettblattes gegen die Bordüre hin je einen Fasan und unter diesem eine Gazelle. In der oberen Hälfte ist von alledem blos der oberhalb der vorguckenden Fächerpalmette gelegene Theil sichtbar, von den Fasanen beiderseits blos der Schwanz.

So ist das ornamentale Gerippe beschaffen, welches der Verzierung des Innenfeldes zugrunde liegt. Zwischen den aufgezählten Hauptmotiven verzweigt sich ein feines Geranke mit mannigfachen Blüthen-, Knospen- und Blattmotiven. Ueberwiegend sind darunter die Blumen in der Vollansicht und in der Seitenansicht, ausserdem zahlreiche Beispiele von palmettenartiger Projection in der halben Vollansicht, sämmtlich unverkennbar aus dem persischen Kunstfonds entlehnt, aber ohne den reinen Schwung der Contouren, der ihre Vorbilder aus der besten Zeit auszeichnet. Auch an den Rankenlinien vermisst man den eleganten Fluss; sie erscheinen hier durchwegs geknickt und gebrochen und blos äusserlich aneinandergesetzt, anstatt organisch untereinander verbunden.

Um die Beschreibung des Innenfeldes vollständig zu machen, muss auch noch des rechteckigen Täfelchens gedacht werden, das oben rechts unterhalb der Bordüre eingesetzt ist und eine kaum leserliche Inschrift enthält. Nach Prof. Wahrmund's Gutachten sind mit einiger Wahrscheinlichkeit blos einige Worte zu erkennen, deren Uebersetzung lautet: »die Besitzerin dieses (Teppichs) ist Zill Chanum . . .«

Die **Bordüre** bietet in ihrem von zwei Zickzacksäumen begrenzten Mittelstreifen nichts, was um seiner selbst willen bemerkenswerth wäre; eigenthümlich sind blos die knolligen blauschwarzen Motive mit ihren je zwei kleinen Voluten an der Peripherie. Das magere Muster verläuft im Schema der intermittirenden Wellenranke, aber nicht in rollendem Schwunge, sondern eckig geknickt. Die Blüthenmotive, vorwiegend Rosetten und Kranzpalmetten, sind ebenfalls ziemlich eckig ausgefallen, und zwar, was für das Verhältniss der Bordüre zum Innenfelde wichtig ist, keineswegs aus bewusster Absicht auf Stilisirung, sondern aus Unvermögen, Besseres zu schaffen, worauf auch die unscheinbaren, wenig charakteristischen Blattbildungen, sowie die unbeholfenen Ecklösungen schliessen lassen. Aus dem gleichen Grunde ist wohl auch der ungleichmässige Rhythmus in den Schaukelungen der Wellenranke und in der Wiederkehr der Motive, endlich der viele leer gebliebene Raum dazwischen zu erklären.

Aehnlichen Bordüren begegnet man noch an Ferahan-Teppichen jüngerer Entstehung, so dass man an nachträgliche Anfügung der Bordüre an das Innenfeld denken könnte, wenn der innige Verband zwischen beiden in Kette und Einschlag und somit ihre gleichzeitige Entstehung nicht ausser Zweifel stünde. Abzuweisen ist aber die Annahme, dass die Bordüre von demselben älteren Beispiel entlehnt sein könnte, das uns im Innenfeld erhalten ist. Der einzige Punkt, durch welchen die Bordüre für uns Bedeutung gewinnt, beruht somit darin, dass sie uns die Berechtigung verschafft, die Entstehungszeit des Teppichs, wie er uns heute vorliegt, in eine verhältnissmässig recht späte Zeit herabzurücken. Unser historisches und künstlerisches Interesse concentrirt sich aber auf das Innenfeld, das vornehmlich von zwei Gesichtspunkten aus aufmerksame Beachtung verdient.

Für's Erste bietet uns dieser Teppich einen willkommenen Ersatz für einen verloren gegangenen Typus, etwa wie ein späterer Transsumpt für eine verloren gegangene Originalurkunde. Und zwar dürfen wir das supponirte Vorbild unseres Teppichs, nach seinem ornamentalen Inhalt zu schliessen, zu den verhältnissmässig frühesten und reichsten seiner Gattung zählen. Der Rapport kehrt keineswegs in kurzen Zwischenräumen wieder, sondern das Gesammtmuster erscheint kühn und mannigfaltig entworfen. Grosse und kleine Motive wechseln harmonisch miteinander ab; unter den Hauptmotiven geben Kranzpalmetten und spitzovale Medaillons den Ton an, und beiden Motiven liegen noch klare, charakteristische Vorbilder zugrunde. Auch der Umstand, dass Thiere eingestreut erscheinen, spricht zu Gunsten eines höheren Alters. Eine Zeitgrenze nach rückwärts bietet dagegen wiederum das Khilin als Zeuge chinesischen Einflusses, dessen Eindringen in die persische Kunst erst vom XV. Jahrhundert an gesichert erscheint, nachdem die früher versuchte Verweisung eines mit dem Khilin gemusterten und mit arabischer Inschrift versehenen Seidenstoffes im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Fischbach, Taf. 13) in die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts sich als irrthümlich herausgestellt hat. Dagegen muss es auffallen, dass das sonst so viel gebrauchte chinesische Wolkenmuster hier vollständig fehlt.

Der zweite Grund, aus welchem das Innenfeld dieses Teppichs in so hohem Grade unsere Beachtung verdient, liegt darin, dass uns damit eines der früheren Stadien der rückläufigen Bewegung in der persischen Teppichknüpferei illustrirt erscheint. Denn dass der Teppich auf persischem oder doch von der persischen Kunst unmittelbar abhängigem Gebiete erzeugt worden ist, beweist allein schon die Bordüre. Und in der That, wenn wir die Eigenthümlichkeiten der modernen persischen Teppiche im engeren Sinne gegenüber denjenigen der älteren Teppiche gleicher Herkunft betrachten, so finden wir, dass die umbildenden Einflüsse, die schliesslich die persische Teppichornamentik auf den heutigen Stand gebracht haben, ganz die gleichen gewesen sein müssen, die bereits an dem in Rede stehenden Teppich das ursprüngliche Vorbild so vielfach getrübt und entstellt haben: Abkehr vom Naturalismus in der Zeichnung der Blüthenmotive, vom wogenden Schwung in den verbindenden Rankenlinien, also überhaupt Uebergang von der geschwungenen zur gebrochenen Linie, ferner Beschränkung des Rapports auf kleinere Flächen, geringere Sorgfalt in der Durchführung der Symmetrie (denn die in Folge der herrschenden bedingungslosen Hochschätzung der blossen Handarbeit heutzutage so nachsichtig beurtheilte, ja sogar als Vorzug gerühmte Sorglosigkeit der Orientalen in Bezug auf Symmetrie in Zeichnung und Farbengebung hat in der guten Zeit, weil unkünstlerisch, wenigstens an Luxuswerken nicht existirt) und endlich ganz besonders die unbedenkliche Einfügung von zusammenhanglosen Streumustern, wo und wie es eben der Raum erfordert. Wenn wir in einigen modernen persischen Teppichgattungen die Nachkömmlinge der ehemaligen persischen Luxusteppichknüpfereien erblicken dürfen, so bietet uns unser Teppich einen wesentlichen und ganz eigenartigen Behelf, um die ersten Etappen des Weges klarzulegen, den die persische Teppichknüpferei vom XVII. Jahrhundert an bis auf unsere Tage durchlaufen hat.

Tafel XIV. Nr. 18.

Die ausgesprochene einseitige Richtung, die das Innenfeld dieses Teppichs zeigt, belehrt uns, dass wir es da mit einem sogenannten Gebetteppich zu thun haben, auf dem der Muselmann stehend oder in Prostration verharrend seine Andachtsübungen zu verrichten pflegt, wobei der Teppich in der Weise gelegt sein muss, dass die Spitze seiner »Gebetnische« in der geographischen Richtung gegen Mekka gekehrt ist. Beispiele solcher Teppiche haben wir schon in Nr. 3, 11 und 12 kennen gelernt. Namentlich an den beiden letzteren war die architektonische Bedeutung der »Nische« deutlich zu erkennen. An Nr. 18 ist der architektonische Charakter minder stark betont: wir gewahren nur die vom Hufeisenbogen entlehnte Bekrönung der Nische mit den beiden seitlichen Zwickeln, dagegen fehlen die tragenden Stützen des Bogens, und durch die beiden unteren Eckfelder erscheint der architektonische Charakter noch mehr verwischt. Im XIII. Vorbilderheft des Berliner Kunstgewerbe-Museums hat aber Jul. Lessing einen Gebetteppich abgebildet, der mit dem vorliegenden nächstverwandt ist, und an welchem der ganz ähnlich gestaltete Nischenbogen von einem Säulenpaar getragen wird. Wenn nun das Säulenpaar in Nr. 18 weggelassen wurde, so ist dies gewiss mit gutem Grunde, und zwar aus künstlerischen Erwägungen geschehen. Das architektonische Element der Säule wirkt in der Flächendecoration des Teppichs immer etwas störend; namentlich die Musterung des Nischenfeldes selbst leidet darunter. So sehen wir an jenem Berliner Teppich mit Säulenarchitektur das Nischenfeld vollständig leer belassen, wogegen dasselbe an Nr. 18 in der reichsten und gefälligsten Weise mit Blumen und Zweiglein verziert ist. Für den gegebenen Zweck — die Andeutung der Richtung nach Mekka — genügte in der That der spitz zulaufende Nischenbogen; die Säulen konnten ohne Schaden in Wegfall kommen. Zweifellos ist aber das streng architektonisch durchgeführte Schema das ältere, ursprüngliche. Schon die Bogenformen allein beweisen, dass das Schema in das frühere saracenische Mittelalter zurückgeht. Einen altchristlichen Vorhang mit architektonischem Nischenschema aus Egypten hat jüngst H. Swoboda in der Festschrift zum de Rossi-Jubiläum publicirt. Was sich von dieser Sorte von Gebrauchsteppichen an älteren Stücken erhalten hat, geht zum grössten Theile kaum hinter das vorige Jahrhundert zurück. Zu den wenigen, denen ein höheres Alter zugeschrieben werden muss, zählt auch der Teppich Nr. 18. Erscheint derselbe schon um dieses Umstandes willen bemerkenswerth, so verdient er unsere besondere Aufmerksamkeit auch mit Rücksicht auf seine Tadellosigkeit in Zeichnung, Farbe und Erhaltung, sowie auf die Eigenthümlichkeiten seiner ornamentalen Einzelmotive, wodurch er sich von allen bisher in eingehender Weise betrachteten Teppichen (Taf. I—V, XI—XIII) unterscheidet.

Den grössten Theil des **Innenfeldes** nimmt die Nische in Anspruch. Dieselbe ist mit einer zusammenhängenden vegetabilischen Composition ausgefüllt, die sich in ihrem Aufbau mit einem Baume vergleichen liesse, wenn eine deutliche Mittellinie vorhanden wäre, welche den Stamm repräsentiren würde. Wenngleich nun die Blüthenzweige völlig symmetrisch nach rechts und links auseinandergehen, so ist doch die dazwischenliegende trennende Achse blos eine ideale. Dafür liegt in dieser Achse eine Anzahl von Palmetten verschiedener Grösse, die sämmtlich mit dem Scheitel ihrer Krone streng nach aufwärts, gegen die Spitze der Nische hin weisen. Die Palmetten haben zumeist die Kranzform, sind sehr flott und gefällig gezeichnet, zeigen aber minder bestimmte und charakteristische Formen als diejenigen, die wir bisher an den persischen Teppichen kennen gelernt haben. Von Einzelheiten wären noch die mit Rosetten besetzten Zweige und namentlich die Lanzettblätter zu bemerken. Diese letzteren sind der Mehrzahl nach sehr kühn geschwungen und zeigen eine akanthisirende Stilisirung, die es hauptsächlich begründet haben mag, dass man an den Teppichen dieses Genres den Einfluss der europäischen Barocke hat wahrnehmen wollen. Besonders charakteristisch hiefür sind die beiden grossen Lanzettblätter, die unten unterhalb der Rosettenzweige der Mitte entspriessen, im Halbkreisbogen nach innen sich einrollen und dann in einem kleineren Kreisbogen sich wieder nach aussen schwingen, wobei sie ein anderes Paar von Lanzettblättern durchbrechen.

Vom Innenfelde bleiben noch zu betrachten die oberen Bogenzwickel und die unteren Eckfelder. Die ersteren sind mit verschlungenen Arabesken verziert, ebenso die Eckfelder in ihrer inneren Zone, während die breitere äussere Zone der letzteren zusammenhängende und symmetrisch vertheilte Wolkenbänder zeigt.

Besonders charakteristische Eigenthümlichkeiten hat die **Bordüre** aufzuweisen. Schon das Decorationsschema des Mittelstreifens ist bemerkenswerth. Dasselbe ist augenscheinlich von der intermittirenden Wellenranke entlehnt, wie die Lanzettblätterpaare beweisen, die sich an die alternirenden Palmetten und Rosetten abwechselnd gegen den Innen- oder den Aussenrand hin ansetzen; es fehlen aber die verbindenden Rankenlinien, und das Ornament der Bordüre zerfällt hienach in einzelne Rosetten und Palmetten, deren jede mit ihren angesetzten Lanzettblättern und Blumenzweigen eine selbständige Einheit bildet.

Unter den Einzelmotiven der Bordüre finden sich ferner diejenigen Blüthenformen, die für das ganze durch Nr. 18 vertretene Genre das augenfälligste Charakteristicum ausmachen. Es sind dies die Blumen mit Nelken-, Tulpen-, Narcissen- und Hyacinthenprofil. Insbesondere das Nelken- und Tulpenprofil bildet eine besondere Eigenthümlichkeit dieser Teppichclasse, während Narcissen und Hyacinthen sich auch auf Teppichen finden, die in ihrem sonstigen Inhalt völlig persischen Charakter zur Schau tragen. Es verräth sich in diesen Blumenmotiven ein naturalisirender Zug, der zu einer bestimmten Zeit die stilisirende Tendenz des saracenischen Mittelalters abgelöst zu haben scheint. Aber es darf nicht übersehen werden, dass das Nelken- und Tulpenprofil auch schon im saracenischen Mittelalter bekannt war, wie u. A. die sicilianischen und spanischen Fayencen beweisen.

Hinsichtlich dieser für eine ganze Teppichclasse charakteristischen Blumenmotive besitzen wir ein reiches Vergleichsmaterial in den sogenannten rhodischen Fayencen. Leider ist auch dieses Material noch nicht in befriedigender Weise wissenschaftlich gesichtet, vermögen wir heute noch nicht mit genügender Zuverlässigkeit zu sagen, welche Stücke kleinasiatischen (Rhodus), welche syrischen (Damaskus) und welche persischen Ursprunges sind. Wir haben zwar datirte Fliesen aus dem XV. (Brussa) und XVI. Jahrhundert (Jerusalem), aber eine Entwicklungsgeschichte der orientalischen Fayencen daraufhin zu begründen, wurde noch nicht einmal versucht. Immerhin erscheint es beim heutigen Stande unserer Kenntnisse höchst wahrscheinlich, dass das Nelken- und Tulpenprofil vornehmlich den kleinasiatischen Fayence-Erzeugnissen eigenthümlich war, woraus sich die gleiche Herkunft auch für unseren Teppich Nr. 18 als das Wahrscheinlichste ergibt. Auf das gleiche Resultat bringt uns die Wahrnehmung, dass Gebetteppiche mit der charakteristischen Bordüre von Nr. 18 noch heute im Teppichproductionsgebiet von Smyrna erzeugt werden; ein neueres Beispiel hiefür wird Taf. XXI bringen. So kostbare Stücke wie Nr. 18 kann man sich ferner kaum anderswo als in einer Staatsmanufactur entstanden denken, die etwa für die Bedürfnisse der Stambuler Sultane gearbeitet haben mochte. Da sowohl Kleinasien als auch das daneben in zweiter Linie in Betracht kommende Syrien unter dem Scepter des türkischen Grossherrn standen, hat man auch versucht, diese ganze Teppichclasse schlechtweg als »türkische« zu erklären. Im Sinne der politischen Geographie ist diese Bezeichnung wohl gerechtfertigt, doch muss man sich hüten, dieselbe im nationalen Sinne zu verstehen, denn die vegetabilischen Grundmotive dieser Teppichkunst sind keineswegs türkisches Sondergut gewesen. Auch die Ornamentik dieser vorderasiatischen Teppiche ist eine Blumenrankenornamentik und mit der persischen aus einer gemeinschaftlichen Wurzel entsprossen.

Einige Combinationen der charakteristischen Motive kehren in dieser Teppichclasse sehr häufig wieder. Dass die Bordüre sammt ihren Säumen mit gereihten Sternrosetten auf einem Berliner Gebetteppich genau wiederholt erscheint, wurde schon früher erwähnt. Von der Musterung des Nischenfeldes von Nr. 18 ist es die untere Partie von den Rosettenzweigen abwärts, die man auf zahlreichen anderen Teppichen (Taf. XI.) begegnet. Die öftere genaue Wiederholung eines so reich combinirten Musters lässt ebenfalls auf fabriksmässige Herstellung nach feststehenden Mustern in einer grossen Manufactur schliessen.

Tafel XV. Nr. 19.

Kette Kammgarn, 4fach gezwirnt, 106 Fäden per 10 Cm.
Eintrag Kammgarn, 3fach gezwirnt. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Kammgarn, 3fach; 53 Knoten auf 10 Cm. Breite, 55 auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Die flotten, aber wenig bestimmt gehaltenen Palmetten, die akanthisirenden Lanzettblätter, die Blumen in Nelken- und Tulpenprofil, sie belehren uns auf den ersten Blick, dass dieser Teppich in dieselbe wahrscheinlich auf dem Boden der asiatischen Türkei entstandene Classe gehört wie der Gebetteppich Nr. 18.

Das **Innenfeld** zeigt als dominirende Motive oblonge Kartuschen in versetzten Reihen. Ausgezackte Bänder gleich geschuppten Stengeln (vergl Nr. 5, Taf. IV) verbinden die Kartuschen in Zickzacklinien. Dazwischen verlauft ein zusammenhängendes symmetrisches Geranke mit Blumenmotiven von der eingangs gekennzeichneten Art; als neu kommen die wellenartigen Doppelbänder hinzu, die von den Rankenstengeln durchbrochen werden: von den Einen werden sie mit »Wolken«, von Anderen mit »Blitzen« verglichen. Wir haben dieselben schon an Nr. 7 kennen gelernt, wo auch ihr Vorkommen auf »rhodischen« Fayencen bereits Erwähnung gefunden hat.

Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen kein rollendes Rankenmuster, wie es an persischen Teppichen die Regel ist, sondern ihr Ornament zerfällt in zweierlei Combinationen vegetabilischer Motive, die alternirend nebeneinandergereiht erscheinen. Die eine Combination baut sich (ähnlich wie die Verzierung des Nischenfeldes von Nr. 18) pflanzenartig auf; auf dem Boden entsteigt einem Kelche eine Kranzpalmette, dieser entspriessen drei Zweige, über deren mittlerem abermals eine Palmette aufsteigt, bekrönt von fünf Blumen, deren Stengel eines von den oben erwähnten wellenförmigen Doppelbändern durchbrechen. Die zweite Combination enthält im Wesentlichen blos eine von zwei Blüthenzweigen kranzartig eingefasste Palmette, das Ganze von einem rundgezackten, in saracenischer Weise geschweift profilirten Rahmen umzogen; unten ein Doppelband, am Boden rechts und links eine Anzahl aufspriessender Blumen.

Die Säume der Bordüre haben gleichfalls eine von den gemeinüblichen Typen verschiedene Behandlung gefunden. Es wechseln darin ab Rosetten, Gruppen von je drei Hyacinthenblüthen und S-artig geschweifte Spitzovale. Ausserdem ist jeder Saum noch selbständig von je zwei »Nähten« begrenzt, deren gabelförmiges Muster in ähnlicher Verwendung an den sogenannten Polenteppichen nicht selten wiederkehrt.

Von Teppichen nächstverwandten Charakters, die mit Nr. 19 zu einer Classe von gemeinsamer localer Herkunft vereinigt werden dürfen, sind u. A. publicirt: im XIII. Vorbilderhefte des Berliner Kunstgewerbe-Museums Taf. 10 (farbig), im Portefeuille des arts décoratifs pl. 66 (in Lichtdruck). Im Allgemeinen ebenfalls hieher gehörig, aber näher mit Nr. 18 verwandt ist ein Teppich, der im Jahrbuche der kaiserl. Kunstsammlungen, Band XIII, Taf. 25, farbig reproducirt erschienen ist. Literarisch als selbständige Gruppe erwähnt sind diese Teppiche von W. Bode im Jahrbuche der königl. preussischen Kunstsammlungen, XIII. 37.

Tafel XVI Detail zu Tafel XI.

Tafel XVII. Nr. 21, 22.

Kette Kammgarn, 2fach, 56 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Kammgarn. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse, gespannt.
Knüpfung Kammgarn, 2fach; 28 Knoten auf 10 Cm. Breite, 36—38 auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Julius Lessing, der auf Taf. 11—12 des XIII. Vorbilderheftes des Berliner Kunstgewerbe-Museums einen mit Nr. 21 nächstverwandten Teppich veröffentlicht hat, versetzt die Entstehung desselben nach Smyrna und in das XVII. Jahrhundert. In der That bilden die an dieser Teppichgruppe wahrzunehmenden Motive die Mitte zwischen den alten Arabesken und Decorationsblumen der saracenisch-persischen Kunst einerseits und den linear stilisirten Mustern der Smyrna-Teppiche aus früheren Decennien unseres Jahrhunderts anderseits. Das den tiefblauen Grund überziehende gelbe Geranke ist auch einer bestimmten Gruppe von anatolischen Gebetteppichen eigenthümlich. An dem kleinasiatischen Ursprunge der beiden auf Tafel XVII abgebildeten Teppiche wird sonach nicht zu zweifeln sein.

Tafel XVIII. Nr. 23 und 24.

Teppich Nr. 23:

Kette Baumwollgarn, 3fach, 80 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Kammgarn, 2fach; 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Diese beiden Teppiche sind wichtig als Vorläufer der modernen Ferahan-Teppiche. Sie zeigen sowohl im Innenfeld als im Mittelstreifen der Bordüre ein übereinstimmendes Muster, das man mit dem Namen »Herat-Muster« zu benennen pflegt. Das Herat-Innenmuster erfasst man am raschesten, wenn man zum Ausgangspunkte die Rosetten nimmt, die von je vier Stengeln in Rautenform eingeschlossen erscheinen. Dieselben wiederholen sich in Diagonallinien über die ganze Fläche des Innenfeldes hinweg, was sich am besten an Nr. 24 beobachten lässt. Verfolgt man eine dieser Diagonallinien, so sieht man in derselben zwischen je zwei Rauten immer zwei Lanzettblätter mit einer Rosette dazwischen wiederkehren. Auf solche Weise zerlegt man sich das gesammte Muster des Innenfeldes in Diagonalstreifen, zwischen deren Kreuzungen eine und dieselbe Füllung von Blumen und Blättchen an gekrümmten Stengeln immer wiederkehrt. Die Herat-Bordüre, die wir bereits von früheren Beispielen her kennen, erweist sich mit dem Herat-Innenmuster insoferne schon für den äusseren Anblick auf's Nächste verwandt, als auch hier zwischen je zwei Palmetten, in denen die Wellenranke intermittirt, immer zwei Lanzettblätter mit einer Rosette dazwischen wiederkehren. Charakteristisch für Ferahan-Teppiche sind auch die Gabelranken in Arabesken-Typus, die paarweise jede Palmette der Herat-Bordüre einfassen. Die Säume sind an beiden Teppichen verschieden, an Nr. 23 einfach, an Nr. 24 verdreifacht, aber durchwegs in den bekannten persischen Rankentypen gehalten.

Das Herat-Muster ist noch heute das gebräuchlichste an Ferahan- und Kurdistan-Teppichen. Was die vorliegenden beiden Beispiele als ältere charakterisirt, das ist die schwungvolle Behandlung der Rankenlinien namentlich in der Bordüre, während im Innenmuster bereits die Neigung zur geknickten Rankenführung sich kundgibt. Als Indicien, die dagegen auf vorgeschrittenere Zeit deuten sollen, pflegt man die wenig gelungenen Ecklösungen zu bezeichnen. Das Herat-Muster als solches darf aber keineswegs als Product der späteren Entwicklung der orientalischen Flächen-Ornamentik angesehen werden, da sich wesentliche Elemente desselben schon auf Fliesen des XVI. Jahrhunderts zu Kairo gefunden haben, die von ihrem Veröffentlicher Prisse d'Avennes in das XVI. Jahrhundert datirt werden.

Tafel XIX. Nr. 25—27.

Diese drei Teppiche stammen aus Warangul im Dekkan und wurden nach Herrn Purdon Clarke's Mittheilung am Anfang unseres Jahrhunderts gearbeitet. Wie alle indischen Teppiche überhaupt, so tragen auch diese in unverkennbarer Weise ihre Herkunft von der persischen Teppichknüpferei zur Schau. Charakteristisch dafür sind namentlich die Rankentypen, dann die vegetabilischen Motive im Einzelnen, deren Abweichungen von den persischen Vorbildern man eher als Verballhornung denn als locale Fortbildung bezeichnen darf. Die stark geknickten Ranken im Innenfelde sind kleinlich (Nr. 26), die Bordüren mager (Nr. 25). Die geraden Stengel und auch die Einzelmotive im Innenmuster von Nr. 27 erinnern unmittelbar an die eigenthümliche Teppichornamentik von Chinesisch-Turkestan, der zu begegnen im vormaligen Reiche der Grossmogule nicht überraschen kann.

Tafel XX. Nr. 28.

Diese Verné genannte Teppichgattung kaukasischer Herkunft ist nicht geknüpft, sondern geflochten, und zwar unter Anwendung der Bindung, die allen sogenannten Sumak-Teppichen der Kaukasusländer eigenthümlich ist. Das Muster wird zum Theil auch im Wege der Brochirung hervorgebracht. Dasselbe ist rein geometrischer Natur und im Wesentlichen aus blossen Dreiecken und Vierecken zusammengesetzt.

Tafel XX. Nr. 29.

Kette Kammgarn, 3fach, 84 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Kammgarn, 2fach. Ein Grundschuss nach jeder Brochirung.
Brochirung theilweise Kammgarn, 2fach; die weissen Fäden Baumwolle, 4fach; 70—80 Brochirungen auf 10 Cm.

Auch diese, Silé genannte Teppichgattung stammt aus den Kaukasusländern und wird nicht im Wege der Knüpferei, sondern in sumakartiger Weberei hergestellt. Für das Muster hält es schon schwer, auch nur entfernt ähnliche Gegenstände zu nennen, die sich zum Vergleiche eignen würden, geschweige denn eine zu rechtfertigende Bestimmung und Erklärung zu liefern. Die grossen, rechtwinkelig gebrochenen Doppelhaken, die das Grundmotiv bilden, machen zwar bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck geometrischer Gebilde, doch widersprechen dem die beiden schrägen Fortsätze oben und der Schwanz unten, welche beiden Eigenthümlichkeiten den Schluss auf ein vorbildliches Lebewesen nahelegen und eine Teppichclasse in Erinnerung bringen, über welche W. Bode im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen XIII. 43 ff. gehandelt hat; mit einem Vertreter dieser Teppichclasse, der sich im XIII. Vorbilderhefte des Berliner Kunstgewerbe-Museums Taf. 14 abgebildet findet, hat unsere Nr. 29 auch Manches in der farbigen Erscheinung gemein. Es wird sich Gelegenheit finden, auf diese Teppichclasse noch im Besonderen zu sprechen zu kommen.

Tafel XXI. Nr. 30.

Kette Baumwollgarn, 2fach, 80 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle, 3fach; 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40 auf 10 Cm. Höhe; Schema II

Dieser anatolische Gebetteppich verdient hauptsächlich um seiner Bordüre willen Aufmerksamkeit; doch hat auch das Innenfeld einige bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten aufzuweisen. Die Gebetnische, welche das **Innenfeld** zum grössten Theile ausfüllt, ist auch hier wie an Nr. 11 und 12 dreigetheilt und jede Abtheilung mit einem besonderen Spitzgiebel nach oben abgeschlossen, die mittlere darunter überdies durch Ueberhöhung ihres Giebels als Hauptnische hervorgehoben. Aber die beiden Säulen, welche die einzelnen Abtheilungen von einander trennen, sind in diesem Falle weit weniger architektonisch behandelt als an den citirten Teppichen auf Taf. VIII. Blos die Capitäle erscheinen durch ausladendes Blattwerk betont, die Schäfte dagegen mit den begleitenden Reihen schräger Nelkenblüthen sind wenig geeignet, ihre stützende Function dem Beschauer zum Bewusstsein zu bringen, und überdies ermangeln sie jeder selbständigen Basis, wofür die nach Art eines durchlaufenden Basaments aufgestellten vier Nelkenpflanzen keinen genügenden Ersatz bieten. Auch fehlen die Wandsäulen bei den Seitenöffnungen, und die Giebel, welche die letzteren überdecken, sind überdies an den Seiten um je ein beträchtliches Stück verkürzt. Vom Scheitel des mittleren Giebels hängt ähnlich wie an Nr. 14 ein Blumenstrauss herab mit den charakteristischen Motiven der anatolischen Teppichflora: Nelken, Tulpen und Hyacinthen. Die hohe Wand über den drei Spitzgiebeln ist mit mehreren Reihen von Blumen geschmückt, die ihre nelkenähnlichen Kronen nach links neigen. Als Abschluss über dieser Wand läuft ein Fries mit einer Reihe nach rechts geneigter Blumen.

Das hauptsächliche Interesse, das wir an diesem Teppiche nehmen, liegt aber in der **Bordüre.** Diese ist nämlich die genaue Copie derjenigen von Nr. 18. Man vergleiche die beiden nebeneinander Zug um Zug, und man wird in der anschaulichsten Weise belehrt über die Art und Weise, wie die typischen Muster der besten Zeit allmälig sich geometrisirt haben und an Stelle des vollen runden Schwunges ein eckiger trockener Charakter getreten ist. Um eine gefällige Ecklösung, wie wir sie an Nr. 18 beobachten können, haben sich die Knüpfer von Nr. 30 gar nicht mehr gekümmert. Von den Säumen zeigt der innere liegende S-Figuren mit vielzackiger Gliederung, der äussere vierblättrige Nelken mit geradwinkligen Kelchen, gemäss dem Schema der fortlaufenden Wellenranke abwechselnd aus- und einwärts gekehrt.

Tafel XXII. Nr. 31.

Kette Baumwolle, 4fach gezwirnt, 90 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwollgarn, 3fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Kammgarn, 2fach; 45 Knoten auf 10 Cm. Breite, 45—50 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Mit diesem Teppich schreiten wir an die Besprechung einer Classe, in deren Beurtheilung die Meinungen noch sehr weit auseinandergehen. Wir werden noch andere Beispiele kennen lernen müssen, bevor wir werden darangehen können, über die Wesenheit sowie über Zeit und Ort der Entstehung dieser Teppiche ein bestimmtes Urtheil zu formuliren. Im vorliegenden Falle kann es daher blos unsere Aufgabe sein, den Teppich genau zu beschreiben, die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten, die er mit der ganzen Classe gemein hat, als solche hervorzuheben und vorläufig auf einzelne sich darbietende Analogien hinzuweisen, welche den Teppich zu anderen uns bereits bekannt gewordenen Gruppen in Beziehung zu setzen geeignet sind.

Die Ornamentik ist wieder eine Blumenrankenornamentik. Wir gewahren im **Innenfelde** eine Anzahl grosser Blüthenmotive, in drei Reihen von Schmalseite zu Schmalseite laufend: eine mittlere von zwei seitlichen flankirt, welch letztere in absoluter Symmetrie einander deckend gedacht sind, wenngleich die Ausführung unterschiedliche kleine Abweichungen — Einschiebungen da, Auslassungen dort — mit sich gebracht hat. Untereinander sind die grossen Blüthenmotive mittelst geradliniger, meist rechtwinklig gebrochener Rankenstengel verbunden, die von kleinen Rosettchen, Blättchen u. dgl. durchsetzt sind oder solche Motive an selbständigen Zweiglein tragen.

Dieses Schema der Teppichornamentik an und für sich wäre uns nicht fremd. Es ist uns schon in der ersten Lieferung an Nr. 4, Taf. III, begegnet, und wir konnten damals hervorheben, dass dieses Schema einer zahlreichen Classe älterer persischer Teppiche eigenthümlich ist. Was aber an Nr. 31 im Besonderen auffällt, ist die eigenthümliche Bildung der Blüthenmotive.

Zwar auch die Grundformen dieser Blüthenmotive können in ihrer Herkunft nicht zweifelhaft sein. Es sind Angehörige der specifisch persischen Decorationsflora; Kranzpalmetten und Fächerpalmetten lassen sich darunter ohne Mühe unterscheiden. Aber ihre Zeichnung ist eine geradlinige und in Ecken gebrochene, die Contouren entbehren des Schwunges, und die Blättchen der Blüthenkronen erscheinen vielfach gleich langen ungegliederten Stäbchen gebildet. Ausserdem sind fast sämmtliche Kranzpalmetten von einer aus Gabelranken gebildeten Arabesken-Kartusche umrahmt, welche Arabesken nicht minder wie die Blumenmotive in einen eckigen Stil übersetzt erscheinen. Selbst die Lanzettblätter haben sich einer analogen Behandlung unterziehen lassen müssen, so dass sie in ihrer Wesenheit auf den ersten Blick kaum zu erkennen sind.

Die Wandlung des Runden in's Eckige in der Rankenornamentik der orientalischen Teppiche haben wir wiederholt als denjenigen Process bezeichnet, der den Entwicklungsgang dieser Ornamentik in den letzten zwei bis drei Jahrhunderten geradezu charakterisirt. Ein Blick auf die modernen und halbmodernen Erzeugnisse setzt dies ausser Zweifel. Dennoch hat man hinsichtlich der durch Nr. 31 repräsentirten Teppichclasse annehmen zu sollen geglaubt, dass ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten nicht das Product des Verfalles seien, sondern ganz im Gegentheile als Symptome eines Archaismus, als Zeugnisse sehr früher Entstehung aufzufassen wären. Was dieser Annahme in der That Recht zu geben und damit eine Ausnahme von der sonstigen Regel zu begründen scheint, das ist das völlig eigenartige Aussehen, die »stilvolle« Gesammterscheinung, die den meisten unter diesen Teppichen zu eigen ist. Die Uebersetzung in's Eckige erscheint nun daran soviel vorgeschritten, dass wir in der Datirung beträchtlich herabgehen müssten, wenn wir dieses Moment allein als hiebei massgebend betrachten würden. Und doch hält es schwer, angesichts der Gesammterscheinung des Teppichs im Muster und namentlich in der Farbe, sich zu überzeugen, dass wir lediglich ein Product halbmoderner Decadenz vor Augen haben.

Bisher haben wir aber blos den Inhalt des Innenfeldes im Auge gehabt. Betrachten wir nun die **Bordüre.** Diese ist für's Erste schmal und hierin sowie auch in der Kleinheit ihrer Musterung ausser Verhältniss zu der kräftigen Blumenmusterung des Innenfeldes; Ähnliches konnten wir auch an Nr. 4 beobachten. Höchst Bemerkenswerthes lehrt aber die Betrachtung des Musters selbst, das den Mittelstreifen der Bordüre füllt: dasselbe begegnet nämlich überaus häufig auf kaukasischen Teppichen selbst sehr jungen Entstehungsdatums. Wie bei allen Nomadenteppichen und bei den meisten kaukasischen, fällt es auch da sehr schwer, eine anschauliche Definition des geometrisirenden Musters zu geben, und ist es geradezu unmöglich, eine bestimmte Erklärung desselben zu liefern. Soviel aber der Augenschein lehrt, haben wir es hiebei nicht mit einer Reihung geometrischer Motive, sondern mit einem undulirend fortfliessenden Rankenschema zu thun. Dies lehren die schräggestellten, spitz abgetreppten Ovale, die abwechselnd nach rechts und links gekehrt sind, und desgleichen die langstieligen, gabelartig endigenden Motive dazwischen, die ihre Zinken analog dem intermittirendem Schema abwechselnd nach innen und nach aussen kehren. Wenn nun einerseits die rankenmässige Grundform auf einen ursprünglichen Zusammenhang mit der persischen Teppichornamentik schliessen lassen könnte, so sind doch die beiden darin alternirenden Motive wenigstens in der gegebenen Form keineswegs dieser Teppichornamentik eigenthümlich und vielmehr specifisch kaukasisch. Das Gleiche gilt von den auf eine gemeinschaftliche Mittellinie aufgereihten Doppelhaken, welche das Saummuster der Bordüre bilden.

Das Ergebniss unserer Erörterung des Teppichs Nr. 31 können wir vorläufig dahin zusammenfassen, dass uns im Innenfelde die persische Blumenrankenornamentik, aber in einer eigenthümlichen alles Rundliche streng vermeidenden Stilisirung entgegentritt, in der Bordüre dagegen ein laufendes Muster, das nach unseren sonstigen Erfahrungen der Teppichornamentik der Kaukasusländer besonders eigenthümlich gewesen ist. Zu den Eigenthümlichkeiten der kaukasischen Teppiche zählt aber auch die Buntfarbigkeit, die Freude an hellen kräftigen Tönen, wie sie ebenfalls im Innenfelde von Nr. 31 zu vermerken ist.

Es wäre jedoch voreilig, aus den soeben vorgebrachten Analogien schon jetzt einen bestimmten Schluss ziehen zu wollen. Wir werden denselben vielmehr vertagen, bis wir noch weitere Beispiele dieser Classe kennen gelernt haben werden. Von besonderer Wichtigkeit ist hiebei der Umstand, dass diese Teppichclasse in nahen Beziehungen zu stehen scheint zu einer anderen, für welche ganz eigenthümliche, zum Theile auf China weisende Thierfiguren ganz besonders charakteristisch sind. Diese Thierfiguren sind es auch, die bei den bisherigen Versuchen, die betreffenden Teppiche zu datiren, die Hauptrolle gespielt haben, und insbesondere für die Rechtfertigung einer sehr frühen Datirung (ins XIII.—XIV. Jahrhundert) in's Feld geführt worden sind. Wir werden daher bei Besprechung derjenigen Tafel, die einen solchen Teppich mit Thierfiguren zur Abbildung bringen wird, an das über Nr. 31 Gesagte wieder anzuknüpfen haben. Auch das über den Silé-Teppich Nr. 29 Vorgebrachte wird hiebei zu vergleichen sein.

Tafel XXIII. Nr. 32.[1]

Dieser Teppich zählt zu derjenigen Classe, deren Typus wir in Nr. 5, Taf. IV, kennen gelernt haben. Auch hier zerfällt die Fläche des Innenfeldes in mehrere Compartimente, die sich durch die wechselnde Farbe ihres Grundes von einander scharf scheiden, und die von breiteren Rankenstengeln oder von Arabesken begrenzt sind. Dazwischen laufen feinere Ranken und Zweige mit Palmetten, Lanzettblättern u. s. w. hin und her, ohne Beachtung der den einzelnen Compartimenten gezogenen Grenzen. Anderseits dürfen einige hervorhebenswerthe Unterschiede zwischen Nr. 5 und 32 nicht übersehen werden, weil sie von Bedeutung für die Datirung sind. So sind an Nr. 32 Mitte und Ecken keineswegs in besonderer Weise betont. Die Führung der Hauptranken, die das Grundmuster bilden, ist hier sogar eine etwas gesuchte. Man hatte offenbar das Bestreben, innerhalb des gegebenen Schemas jeweilig etwas Neues zu bieten, und da konnte es bei der Beschränktheit der Mittel nicht ausbleiben, dass man schliesslich auch auf minder glückliche Combinationen verfiel. Man sehe nur, wie steif z. B. die Stengel mit den beiden Granatäpfeln rechts und links von der Mitte in die Gesammtcomposition hineingesteckt erscheinen. Spricht schon dieser Umstand zu Gunsten eines jüngeren Alters von Nr. 32 gegenüber Nr. 5, so bringt uns zu dem gleichen Schlusse die Beobachtung der Zeichnung der rollenden Rankenlinien, die von der idealen Reinheit spiralförmigen Schwunges bereits sehr weit entfernt ist. Und was schliesslich die Einzelmotive anbelangt, so sind auch diese in der Durchbildung hinter denjenigen von Nr. 5 zurückgeblieben. Insbesondere die Lanzettblätter zeigen vielfach zur Plumpheit neigende Formen. Auch die Wolkenbänder, die sich ober- und unterhalb des Mittelpunktes durch die Arabesken schlingen, erscheinen in wenig gefälliger Weise in die Breite gestreckt.

Die Betrachtung der **Bordüre** von Nr. 32 ergibt wieder den engsten Zusammenhang mit Nr. 5. Reciproke Doppelreihen von saracenischen Dreiblättern bilden das Muster des Mittelstreifens; die Behandlung und Füllung der Dreiblätter im Einzelnen ist ebenfalls da und dort eine völlig übereinstimmende. Die beiderseitigen Säume sind zwar nicht identisch, aber doch in Schema und Motiven nächstverwandt.

Nach alledem werden wir in Nr. 32 einen jüngeren Repräsentanten derjenigen Gruppe von sogenannten Polenteppichen, deren Typus wir in Nr. 5 kennen gelernt haben, zu erblicken haben.

Tafel XXIV. Nr. 33.

Kette Kammgarn, braun, 2fach, 150 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Schafwolle, 2fach; 75 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Die ornamentale Ausstattung dieses Teppichs ist zum grössten Theile, sowohl im Innenfelde als in der Bordüre, durch arabische Inschriften bestritten — ein Decorationsmittel, das ja in der orientalischen Kunst seit altsaracenischer Zeit die hervorragendste Rolle gespielt hat. Von den nicht inschriftlich verzierten Theilen des Teppichs sind die vier Eckstücke der Bordüre mit ihren blauen Blumenranken auf rothem Grunde in Abzug zu bringen, da dieselben nicht ursprünglich zum Teppich gehörten, sondern erst nachträglich eingestückelt worden sind. Ueberhaupt ist der Erhaltungszustand dieses Teppichs nicht der allerbeste, insbesondere der braunviolette Grund der Innenmedaillons stark ausgemodert, so dass die einzelnen Blumenmotive daselbst sich auch am Original nicht wesentlich schärfer ausprägen, als ihre Reproduction auf Taf. XXIV erkennen lässt.

Im **Innenfelde** scheidet sich deutlich der gelbbraune, mit Inschriften bedeckte Grund von den beiden Medaillons, von denen das obere annähernd mit der Figur eines Kreuzes mit vier zugespitzten Armen verglichen werden kann; der untere Arm ist länger, und in die Winkel, die derselbe mit den beiden Querarmen bildet, sind zwei vorspringende Ecken eingesetzt. Die darunter befindliche Configuration ist in allem Einzelnen die Wiederholung des oberen Kreuzarmes des unteren Medaillons.

Das vollständige (obere) Medaillon, das Prof. Wahrmund mit Kopf und Rumpf eines in tscherkessischer Weise Gepanzerten vergleicht, ist mit gelben, roth contourirten Arabesken überzogen; die hiezu durchwegs verwendeten zwiespältigen Rankentheilungen (Gabelranken) zeigen vielfach eingekniffene Ränder. Zwischen den Arabesken verläuft ein geknicktes feines Geranke mit Rosetten, Kelch- und Kranzpalmetten. Am Ende eines jeden von den vier Kreuzbalken (zweimal gerade und zweimal verkehrt) findet sich die Inschrift:

هو
كبير
الله اكبر

»Gott ist der grösste! Er ist gross!«

Die Inschriften, die den übrigen Grund des Innenfeldes vollständig ausfüllen, nennen die neunundneunzig Beinamen Allahs, zum Theil in Form einer Anrufung, gerade und verkehrt.

Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen auf drei Seiten gleichfalls Inschriften; der tiefrothe Grund der Bordüre erscheint überdies mit einem zarten Geranke in hellrother Farbe gemustert, ähnlich wie wir es am Teppich auf Taf. I im Innenfelde beobachten konnten. Nur die obere Schmalseite enthält gar keine Inschrift, sondern ausser dem blassrothen Geranke noch gelbe Palmetten und blaue Wolkenbänder. Die Inschrift, die um beide Langseiten und um die untere Schmalseite der Bordüre herumläuft, gibt gerade und verkehrt Stücke des häufig als Inschrift an Kunstwerken verwendeten Koranverses (Sure 2, 256):

أَللّٰهُ لَا اِلٰهَ اِلَّا هُوَ ٱلْحَىُّ ٱلْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِى ٱلسَّمٰوَاتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ مَنْ ذَا
ٱلَّذِى يَشْفَعُ عِنْدَهُ اِلَّا بِاِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَىْءٍ مِنْ عِلْمِهِ اِلَّا بِمَا شَآءَ
وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ٱلسَّمٰوَاتِ وَٱلْأَرْضَ وَلَا يَؤُدُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ ٱلْعَلِىُّ ٱلْعَظِيمُ،

»Allâh! Kein Gott ist, ausser Er, der Lebendige, der Beständige! Nicht erfasst ihn Schlummer und nicht Schlaf. Ihm gehört, was in den Himmeln und was auf der Erde ist. Wer kann Fürsprache einlegen bei ihm, ausser mit seiner Erlaubniss? Er weiss, was vor ihnen ist, und was hinter ihnen (das Gegenwärtige und das Zukünftige), und nicht erfassen sie etwas von seinem Wissen, ausser soweit er es will. Sein Thron umfasst die Himmel und die Erde, und nicht beschwert ihn die Erhaltung beider, und er ist der Hohe, der Erhabene.«

An den beiden Langseiten sind ausserdem je zwei annähernd rechteckige gelbe Felder zu bemerken, die mit mäanderartigen Gebilden gemustert erscheinen. Die beiden rechts befindlichen, sowie dasjenige unten links, sind bis auf geringe, vielleicht nur durch Unachtsamkeit der Arbeit hervorgerufene Abweichungen vollkommen identisch; das vierte links oben ist durch Flickwerk stark entstellt und scheint dieselbe Composition wie die drei ersteren, aber in verkehrter Anordnung zu enthalten. Henri Lavoix (in der »Gazette des beaux-arts«, XXVII. Jahrg., 2. Per., Bd. 32, S. 307) glaubte in diesen mäanderartigen Motiven, die er an einem anderen, sofort des Näheren zu erörternden Teppich vorfand, die Sacramentalformeln des Glaubens und der Mission Muhammeds in kufischen Schriftzügen zu erkennen, allerdings nicht ohne hinzuzufügen, dass die Entzifferung derselben zufolge der obwaltenden Aehnlichkeit mit geometrischen Figuren äusserst schwierig ist.

Die beiden Säume der Bordüre sind in einfacher Weise mit liegenden S-Figuren gemustert. An den beiden Schmalseiten setzt sich überdies noch ein zweiter Aussensaum an, dessen Musterung gleichfalls aus S-förmigen Figuren, mit wechselnder Färbung, zusammengesetzt ist, jede einzelne in der Mitte durchsetzt von einer Rosette.

Der vorhin erwähnte, von H. Lavoix beschriebene Teppich, der sich ehemals in der Sammlung Goupil befand und bei der Auction im Jahre 1888 um 13.200 Francs in den Besitz der Gebr. Picard übergegangen ist, zeigt aber, wie die Abbildung davon in der »Gazette des beaux-arts« a. a. O. lehrt, noch eine ganze Reihe von weiteren wesentlichen Uebereinstimmungen mit unserem Teppich. Das Grundschema der Decoration ist zwar dort anscheinend nicht das gleiche wie auf Tafel XXIV, aber es lässt sich auch diesbezüglich unschwer eine nahe Verwandtschaft erkennen, indem der Goupil'sche Teppich im Innenfelde den oberen Kreuzarm des Medaillons auf Taf. XXIV enthält. Weit augenfälliger ist die Uebereinstimmung im beiderseitigen Muster: der ehemalige Goupil'sche Teppich enthält nämlich gleichfalls Arabeskenwerk, durchzogen von feinem Blüthengeranke, und das Ende des Kreuzarms ist mit der gleichen Inschrift versehen. Ueberhaupt äussert sich in den Inschriften die Uebereinstimmung am vollständigsten: so finden wir in den freibleibenden Zwickeln zu beiden Seiten des Kreuzarms wiederum die 99 Beinamen Allahs und im Mittelstreifen der Bordüre die gleichen Koranverse wie an unserem Teppich.

H. Lavoix preist den von ihm beschriebenen Teppich als ein Meisterwerk, was die Abbildung auch zu rechtfertigen scheint. Die Arabesken im Innenfelde sind in Silber eingewirkt was allein schon beweist, dass dieses Genre ursprünglich in der feinsten Classe von Luxusteppichen seinen Platz fand. Der rollende Schwung der Ranken im Innenfelde ist nahezu tadellos; die reiche Bordüre enthält ausser der Inschrift in bester Ausführung diejenigen Blüthenmotive, die wir namentlich in der daselbst gegebenen Art ihrer Zusammenstellung als der specifisch persischen Decorationsflora angehörig zu betrachten gewöhnt sind. Demgegenüber haben wir an unserem Teppich auf Taf. XXIV als wesentliche Abweichung den Umstand festzustellen, dass die Ranken hier nicht mehr in dem vollrunden, aus der Kreislinie entlehnten Schwunge gezeichnet sind: die Arabesken zwar im Allgemeinen rundlich gemeint, aber im Einzelnen eckig gebrochen, die füllenden Rankenzweige dazwischen vollends geknickt. Hält man dies zusammen mit dem Umstande, dass die Stilisirung der zwiespältigen Rankentheilungen der Arabesken sich in der gleichen Form auch auf Teppichen findet, die man mit einigem Grunde auf vorderasiatischen Ursprung zurückführen kann, so wird man vorläufig wenigstens vermuthungsweise den Schluss ziehen dürfen, dass uns mit dem in einer Moschee zu Aleppo aufgefundenen Teppich auf Taf. XXIV ein vorderasiatisches Erzeugniss, doch wahrscheinlich nach persischem Vorbilde gearbeitet, vorliegt.

Tafel XXV. Nr. 34.

Kette Kammgarn, 2fach, 140 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Schafwolle, 2fach; 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 80 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Die einfache Form, die hier der Gebetnische gegeben erscheint, kehrt auf anatolischen Gebetteppichen häufig wieder. Der schlanke Spitzgiebel setzt sich in einer zickzackartigen Bekrönung nach oben fort. Er ruht auf zwei Säulen, deren Basen als umgestürzte Laubcapitäle behandelt sind; zwischen beiden Basen läuft eine Reihe palmettenartiger Blüthen. Darunter erstreckt sich in der ganzen Breite der Nische ein Sockel mit Musterung im Zickzackschema. Dagegen sind oben die Wandzwickel über dem Nischengiebel mit je einem gekrümmten Blumenzweige ausgefüllt. Als Abschluss darüber läuft ein Fries mit eigenthümlich stilisirten Blüthen, deren Kronen abwärts gerichtet sind; der Fries hat seinen eigenen umlaufenden Saum, desgleichen die eigentliche Nische darunter.

Die **Bordüre** ist im Mittelstreifen fast genau dieselbe wie diejenige von Nr. 30 (Taf. XXI); man braucht blos die beiderseitigen Ecklösungen zu vergleichen, um sich von der Identität der beiden Mittelstreifen zu überzeugen. Das Vorbild dieses Bordürenmusters aus der Blüthezeit haben wir in Nr. 18 (Taf. XIV) kennen gelernt. Der Innensaum der Bordüre von Nr. 34 besteht in einer fortlaufenden Wellenranke mit rhythmisch abzweigenden Blüthen, der Aussensaum in Nelkenzweigen, die in schräger Richtung abwechselnd nach innen und aussen gekehrt sind, so dass sie im Zusammenhange eine fortlaufende Wellenranke ergeben, die von Nelkenblüthen durchsetzt ist. Mittelstreifen und Säume sind aber hier noch besonders begrenzt und von einander geschieden durch schmale «Nähte» mit gereihten S-Figuren, die von einem Stäbchen durchkreuzt sind, als Muster.

Die zahlreichen eigenthümlichen Blüthenmotive, die uns an diesem Gebetteppiche begegnet sind, dürfen gleichwohl nicht als neue Schöpfungen der letzten Jahrhunderte angesehen werden. Sie sind gewiss durchwegs Fortbildungen, Reducirungen, geometrisirende Vereinfachungen der typischen Motive etwa von Nr. 18. Man sehe doch nur die Palmetten im Mittelstreifen von Nr. 34. Dass dieselben entwicklungsgeschichtlich unmittelbar mit den analogen Palmetten von Nr. 18 zusammenhängen, wird Niemand bestreiten. Und doch ist inzwischen mit dem Motive eine grosse Veränderung vor sich gegangen, es ist eckiger, geometrischer geworden, und einen analogen Process werden die übrigen, scheinbar fremdartig entgegentretenden Blüthenformen von Nr. 34 durchgemacht haben.

---

[1] Für die Decomposition siehe Tafel IV.

Tafel XXVI. Nr. 35.

Kette Baumwollgarn, 5fach, stark gezwirnt, 90 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwollgarn, 3fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung grobes Kammgarn; 45 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Das **Innenfeld** zeigt das typische Herat-Innenmuster. Da die Blüthenmotive dieses Musters, wie z. B. die senkrecht zur Längenachse gestellten Kelchpalmetten, im vorliegenden Falle zum Theile noch sehr gefällig geschwungene Contouren aufweisen, dürfte dieser Teppich für die Feststellung des Entwicklungsganges, welchen das Herat-Muster genommen hat, und somit für die Datirungsfrage überhaupt von wesentlicher Bedeutung sein. Die breiten Lanzettblätter dienen als Grund für zartere Blüthenzweige, was uns auch an anderen Beispielen (Nr. 17) schon begegnet ist. Die **Bordüre** ist schmal und mit der einfachen fortlaufenden Wellenranke verziert. Diese Wellenranke zeigt einen unschönen, geknickten Verlauf, und die von ihr abzweigenden Blüthenmotive sind in schematischen Umrissen gehalten ohne bestimmte Gliederung und gefälligere Detailausführung. Es ist dies ein neuerliches Beispiel für die Vereinigung eines guten alten Innenmusters mit einer schwächlichen Bordüre. Eine besonders nahe stehende Parallele hiefür haben wir in Nr. 4 kennen gelernt, bei deren Besprechung sowie auch bei Nr. 17 die in Rede stehende Eigenthümlichkeit eingehendere Berücksichtigung erfahren hat.

Tafel XXVII. Nr. 36.

Kette Kammgarn, 2fach, 80 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag grobes Kammgarn, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 44 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Das **Innenfeld** dieses Teppichs zeigt sowohl oben als unten einen bogenförmigen Abschluss, wie er den Gebetteppichen zueigen ist, allein mit der Eigenthümlichkeit, dass sich der Bogen eben zweifach wiederholt, die Richtung somit nicht mehr eine einseitige ist, wie es der Gebetteppich im Grunde erfordert; das Fehlen der tragenden Säulen hätte daneben weniger zu besagen. Gleichwohl pflegt man auch diese Teppiche mit doppelseitiger »Nische« als Gebetteppiche aufzufassen; ob mit Recht, vermag ich nicht zu entscheiden. Das Innenmuster zeigt in jedem Bogen eine Vase, zwischen beiden Vasen verästelt sich ein geknicktes Rankenwerk. In den Zwickeln finden sich Arabesken. Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen achteckige Compartimente, abwechselnd sternförmig oder in die Länge gestreckt, mit Blüthen und Gabelranken in Arabeskenform, in den Säumen reciproke saracenische Dreiblätter. Da die stilisirten Blumenformen durchwegs den, wenngleich in's Eckige reducirten, Charakter der persischen Decorationsflora zur Schau tragen, dagegen Nelken, Hyacinthen u. s. w. fehlen, pflegt man häufig diese Gattung von »Gebetteppichen« zum Unterschiede von den anatolischen auf persischen Ursprung zurückzuführen. Doch reicht dieser Umstand bei der feststehenden Uniformität aller orientalischen Blumenrankenornamentik noch nicht aus, um persischen Ursprung mit Sicherheit zu begründen. Die persische Blüthenflora in eckiger Stilisirung liegt ja auch den älteren Smyrna-Teppichen zu Grunde. Die Arabesken in den Eckfeldern von Nr. 36 zeigen an den verdickten Stellen eine feingezackte und wolkenbandartige Stilisirung, wie sie kleinasiatischen Teppichen (Nr. 3, 18) besonders eigen gewesen zu sein scheint. Die oblongen Medaillons im Mittelstreifen der Bordüre treffen wir regelmässig an einer bestimmten Gattung anatolischer Gebetteppiche (Taf. VIII), und ein nächstverwandter Teppich im Besitze von W. Bode (von ihm veröffentlicht im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XIII. 1, S. 39, Abb. 5) zeigt im Saum das typische Saummuster kleinasiatischer Gebetteppiche, wie es uns an Nr. 18 begegnet ist. Nach alledem halte ich es für gerechtfertigter, mich W. Bode's Meinung anzuschliessen, der die durch Nr. 36 repräsentirte Teppichclasse im Allgemeinen dem gleichen Ursprung mit den anatolischen Gebetteppichen zuweist.

Tafel XXVIII. Nr. 37.

Kette Baumwollgarn, 6fach, 100 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 4fach. Nach jeder Knotenreihe ein Grundschuss.

Knüpfung Kammgarn; 50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Das **Innenfeld** ist gefüllt mit einem dichten Blumenrankenmuster, dessen Anordnung und Vertheilung sehr an das Herat-Innenmuster erinnert. Aber die Betrachtung der einzelnen Motive im Detail ergibt alsbald so beträchtliche ohne Parallele dastehende Seltsamkeiten, dass wir den Teppich wenigstens im gegenwärtigen Augenblicke mit keinem anderen bisher bekannt gewordenen in Verbindung zu bringen vermögen. Im Allgemeinen verrathen zwar die meisten Blumenmotive einen Zusammenhang mit der persischen Decorationsflora, und daneben kommen auch die der vorderasiatischen Ornamentik eigenthümlichen Nelkenprofile und Rosettenzweige vor. Ihnen allen aber gemeinsam ist eine merkwürdige, vielfach fast unbehilfliche Ausführung. An manchen Motiven gewinnt es sogar den Anschein, als ob den Verfertigern des Teppichs die Grundbedeutung dieser Motive in der saracenischen Kunst nicht völlig klar gewesen wäre: man sehe z. B. nur die Stilisirung der Lanzettblätter mit ihren Mittel- und Seitenrippen nach europäisch-naturalisirender Art. Völlig befremdend wirken ferner die (übrigens auch auf Fliesen im österreichischen Museum nachgewiesenen) barocken Voluten, die in das Rankenwerk in regelmässiger versetzter Reihung hineincomponirt sind. In der **Bordüre** treten dieselben zu Kartuschen zusammen, welche die Rosetten des Grundmusters einschliessen. Sie erfüllen hiemit diejenige Function, die gewöhnlich den Arabesken zugewiesen ist, und verrathen auch die Anlehnung an arabeskenartige Gabelranken, denen sie also augenscheinlich in missverstandener Weise nachgebildet worden sind.

Die geschilderten Eigenthümlichkeiten in der ornamentalen Ausstattung dieses Teppichs lassen somit in der That einen Zusammenhang mit der europäischen Barocke etwa des XVII. Jahrhunderts wahrscheinlich erscheinen. Ist dieser Umstand dahin zu erklären, dass ein europäischer Entwerfer für orientalische Knüpfer die Vorlagen geliefert hat, oder dass europäische Knüpfer den Teppich unter Anlehnung an orientalische Vorbilder zu Stande gebracht haben? Wir rühren damit zum ersten Male ganz unmittelbar an die viel umstrittene Frage, ob in Europa, insbesondere in Spanien und Polen, in früheren Jahrhunderten Teppiche nach orientalischer Art geknüpft worden seien. Für eine Erörterung dieser Streitfrage ist aber in diesem Texte, der im Allgemeinen ein blos descriptiver sein soll, kein Raum und könnte auch nur auf einer breiteren Grundlage geschehen. Nur das Eine sei hier hervorgehoben — um ein sehr nahe liegendes Missverständniss von vornherein auszuschliessen —, dass es sich hiebei um die Frage nach einer europäischen Luxusteppichknüpferei, insbesondere unter Anlehnung an die orientalische handelt und nicht um eine Bauernteppichknüpferei, denn diese ist heute auf europäischem Boden über alle Zweifel hinaus nachgewiesen, und zwar nicht blos in Skandinavien, sondern auch in Südosteuropa, namentlich in Bessarabien, wo ich selbst den aufrechten Webstuhl noch in Betrieb gefunden habe. In der Technik und im Muster zeigen diese bessarabischen Knüpfteppiche gründliche Verschiedenheiten von den orientalischen Teppichgattungen und wenigstens in der Technik engsten Zusammenhang mit den skandinavischen. Was aber den Teppich Nr. 37 betrifft, so müssen wir uns an dieser Stelle damit begnügen, auf die mögliche Bedeutsamkeit desselben für die künftige Lösung der oben aufgeworfenen Frage im Allgemeinen hingewiesen zu haben.

Tafel XXIX. Nr. 38, 39.

Kette Baumwolle, 6fach, 100 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 4fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50—60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Diese beiden Teppiche werden für Ueberbleibsel der vielgerühmten Teppichindustrie von Dschouschegan gehalten. Das **Innenfeld** von Nr. 38 zeigt im Grunde ein aus Ranken gebildetes diagonales Netzmuster, als centrales Motiv eine kreuzförmige Kartusche, an die sich gegen jede Schmalseite hin ein weiteres Medaillon von der Grundform eines saracenischen Dreiblattes anschliesst. Diese drei Medaillons bestimmen den Eindruck dieses Teppichs als denjenigen eines persischen. Dagegen zeigen die in Rauten verlaufenden Ranken mit ihren Schleifen, die schmalen ungegliederten Blätter, die Palmettenprofile, die Bordüre mit ihren Säumen u. s. w. einen ausgesprochen indischen Charakter, weshalb ich den Ursprung dieses Teppichs nicht nach Dschouschegan, sondern an den Hof der Grossmogule verlegen möchte. Dagegen mag Nr. 39 ganz wohl an jener im Herzen Persiens gelegenen Fabricationsstätte entstanden sein. Das Innenfeld zeigt hier das Palmwipfelmuster, d. h. in versetzten Reihen vertheilte Blumensträusse, deren Silhouette auf die Mandelform mit seitwärts geneigter Spitze zurückgeht. Das Motiv in seiner Grundform, von einer festen Umrisslinie umzogen, ist in der saracenischen Kunst allezeit verbreitet gewesen und lässt sich bis in antike Zeit zurückverfolgen. Die Auflösung desselben in einen contourlosen Blumenstrauss scheint erst der neueren Zeit anzugehören. In der **Bordüre** gewahren wir steife Rosettenzweige, wie sie auch an neueren Ferahan-Teppichen an der gleichen Stelle nicht selten vorkommen; beachtenswerth ist ferner das Muster der beiden Säume, das augenscheinlich mit dem »kaukasischen« Bordürenmuster von Nr. 31 identisch ist, im vorliegenden Falle aber den Zusammenhang mit der vegetabilischen Rankenornamentik, der an kaukasischen Teppichen wie auch an Nr. 31 völlig verwischt erscheint, noch ziemlich unverkennbar zur Schau trägt.

Tafel XXX. Nr. 40.

Dieser Teppich ist nicht, wie alle bisher zur Abbildung gebrachten, im Wege der Knüpferei hergestellt, sondern gewirkt, d. h. in jener textilen Technik gearbeitet, welche im Grunde mit der primitiven Zaunflechtung identisch ist und uns daher die ursprünglichste Entwicklungsstufe der Weberei vor der Erfindung der zur mechanischen Theilung der Kette dienlichen Werkzeuge und insbesondere vor der Erfindung des Webeschiffchens veranschaulicht. Die Bezeichnung »Gobelintechnik«, welche hiefür die verbreitetste ist, werden wir besser vermeiden, da dieselbe den causalen Sachverhalt geradezu auf den Kopf stellt, indem sie zum Ausdrucke für die primitivste Textiltechnik ihre künstlerisch am höchsten stehenden Erzeugnisse, die mit der Frescomalerei concurriren, heranzieht. Die von uns bei den technischen Analysen gebrauchte Bezeichnung »Ripsbindung« ist technisch vollständig richtig, lässt aber die Missdeutung zu, dass darunter die technisch so vervollkommnete moderne Ripsweberei verstanden werden könnte. Es empfiehlt sich daher als Bezeichnung für die in Rede stehende Technik immer noch am besten der Ausdruck »Wirkerei«, da eine Verwechslung mit der Wirkerei im modernen Sinne, d. i. mit der mechanischen Strickerei, bei Teppichen nicht besorgt zu werden braucht. An den bisher betrachteten Teppichen haben wir die Wirkerei nur für die Einarbeitung von Gold- und Silberfäden in die Knüpfarbeit verwendet gesehen (Nr. 5, 6, 15).

Die Musterung dieses Teppichs weist sowohl in Bezug auf das Grundschema als auf die Einzelmotive auf persisches Kunstgebiet. Die Zahl der übrigen erhaltenen orientalischen Wirkteppiche, die sich damit in Verbindung bringen lassen, ist nicht sehr gross. Ich habe über dieselben im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses, B. XIII, S. 295, gehandelt, wobei sich als wahrscheinlich herausgestellt hat, dass die daselbst aufgezählten Stücke auf türkischem Reichsboden entstanden sein mögen. Nr. 40 zeigt dagegen nahe Verwandtschaft in den Motiven mit den sogenannten Polenteppichen, für welche persischer Ursprung als nunmehr ziemlich gesichert gelten darf. Gewirkte Teppiche von sehr feiner Textur werden noch heute in Persisch-Kurdistan gearbeitet. Der anatolische (Karamani-) Kilim ist dagegen weit gröber in Material und Ausführung. Gleichwohl wird auch in Syrien noch heute eine sehr feine Wirkerei geübt, allerdings nicht an Teppichen, aber an den tunikaartigen Gewändern, die in ihrer Technik und Verzierung mit den altchristlichen in Egypten gefundenen Tuniken vielfach fast völlig identisch sind. Es ist daher das Wahrscheinlichste, dass man feinere Wirkteppiche bis in die neueste Zeit sowohl diesseits wie jenseits des Euphrat herzustellen gewusst hat. Nr. 40 wäre hienach ein Repräsentant der persischen Teppichwirkerei.

Tafel XXXI. Nr. 41.

Kette Baumwollgarn, 5fach, 160 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag flache Seide, einfach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 80 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Was vom decorativen Inhalte dieses Teppichs vor Allem in die Augen fällt — die verschiedenartigen Bäume mit den Vierfüsslern und Vögeln dazwischen — das erinnert unmittelbar an jenen Teppich, der an der Spitze dieses Werkes als Nr. 1 auf Taf. I seine Abbildung gefunden hat. Auch dort hatten wir es nicht mit dem an persischen Teppichen gewöhnlichen decorativen Blumengeranke, sondern mit einem Waldbilde zu thun, auf dem sich der tropischen Fauna angehörige Vögel zwischen und auf breitkronigen Bäumen ergingen. Wodurch aber jener Teppich sich als ausserhalb der typischen Teppichornamentik des Orients stehend erwiesen hat — die asymmetrische Vertheilung der Bäume und Vögel — das ist auf dem vorliegenden Teppich Nr. 41 in Wegfall gekommen. Das decorative Grundschema ist hier vielmehr das an Teppichen gemeinübliche der absolut symmetrischen Viertheilung, und wenn angesichts dessen noch ein Zweifel an dem rein decorativen Charakter der Baumgruppen möglich wäre, so würde er vollends beseitigt durch das Mittelmedaillon mit seinen beiden Fortsätzen nach oben und unten. Wir stehen also mit diesem Teppich auf dem festen wohlbekannten Boden der persischen oder besser gesagt saracenischen Flächendecoration und können daher unsere Aufmerksamkeit ausschliesslich auf die Einzelmotive concentriren.

Die Mitte des **Innenfeldes** erscheint betont durch ein grosses Medaillon in Rautenform, dessen vier Seiten in abgeflachte Rundzacken gebrochen, die vier Ecken kielbogenartig geschweift sind. Innerhalb dieses Medaillons befindet sich ein kleineres, concentrisches von ähnlicher Grundform, gefüllt mit vier symmetrisch affrontirten Entenpaaren, dazwischen Wolken und Wellen in chinesischer Stilisirung. Die äussere Zone des Mittelmedaillons ist durchzogen von einem breiten Arabeskenbande, das in seinen Verschlingungen den rautenförmigen Umrissen des Medaillons folgt und als Fond für ein darüber gelegtes feines Blumengeranke dient; ein ähnliches Geranke füllt auch den freibleibenden Grund zwischen den Verschlingungen des Arabeskenbandes.

Die Ansätze, die sich an die vier Ecken des Mittelmedaillons anschliessen, haben naturgemäss eine reichere Entfaltung blos in der Längenachse erfahren. Da gewahren wir zuerst eine in die Breite gezogene oblonge Kartusche, gefüllt mit dem gemeinsaracenischen Motiv eines symmetrisch affrontirten Pfauenpaares mit erhobenen Schweifen, und daran anschliessend noch ein weiteres von Kielbogen begrenztes Medaillon mit blosser Blumenrankenmusterung.

Das grosse Mittelmedaillon füllt fast die gesammte Breite des Teppichs. Ober- und unterhalb davon stehen die eingangs erwähnten Bäume mit den Vögeln und Vierfüsslern. Die breitkronigen Laubbäume mit den fünfblättrigen Rosetten, von denen manche hinter Lanzettblättern hervorgucken, und mit den Kelch- und Kranzpalmetten gehören derselben decorativen Flora an wie die meisten Bäume auf dem mehrfach citirten Teppich Nr. 1. Auch die in den Zweigen sich wiegenden Vögel sind beiden Teppichen gemeinsam. Dagegen fehlen hier die grossen Pfauen, Goldfasanen u. s. w., und sind dafür zwei grosse Vierfüssler — ein Löwe und ein Tiger — in die Decoration einbezogen. Unter den Bäumen sind es an Nr. 41 insbesondere die drei Cypressen in jedem Viertel des Teppichs, die den Blick des Beschauers vor Allem auf sich ziehen und die an Nr. 1 fehlen. Auch das Durcheinanderschlingen der Aeste verräth an Nr. 41 gegenüber Nr. 1 eine gesteigerte decorative Tendenz.

In den vier Ecken gewahren wir je einen chinesischen Phönix (Foho), der auf einen kleineren Vogel stösst. Mit seinen vier grossen ausgezackten Schwanzfedern schneidet er ein wenngleich nur kleines Stück der Ecke ab, das mit asymmetrischen chinesischen Wolkenbändern gefüllt ist. Es lag dem Motiv offenbar der Zweck zu Grunde, die Stelle eines Eckfeldes zu vertreten. Dass zu dem gleichen Zwecke an anderen Beispielen der chinesische Drache verwendet wurde, hat schon früher Erwähnung gefunden (im Text zu Nr. 16, Taf. XII).

Dem Reichthum der Musterung des Innenfeldes entspricht auch die Ausstattung der **Bordüre**. Schon die beiden Säume enthalten Wellenranken, würdig, den Mittelstreifen einer Bordüre zu verzieren. Der Mittelstreifen musste dementsprechend eine noch gesteigerte Ausstattung erfahren. Das Grundmotiv bilden zwei reciproke Reihen von dreieckigen, vielgegliederten Zacken, die schon durch ihre Grundfarbe sich scharf gegeneinander abheben. In der entgegengesetzten Richtung verläuft aber in undulirendem Zickzack ein Wolkenband, das sich abwechselnd verdickt und verdünnt, sich bald zu einem Knäuel zusammenballt, bald zu einem feinen Schnürchen verflüchtigt. Da das Wolkenband gegenüber den reciproken Zacken die umgekehrte Richtung verfolgt, so bildet es zu denselben ein Gegengewicht, allerdings ein schwaches, das blos bestimmt ist, die durch den Wechsel der Farbe scharf betonte Richtung der Zacken zu mildern. An persischen Miniaturen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war diese splendide Art der Bordürenmusterung die Regel.

Was die Einzelmotive im Mittelstreifen der Bordüre betrifft, so gewahren wir in der Mitte eines jeden Zackens einen Löwenkopf, der von einem Palmettenfächer eingeschlossen ist. Auch diese Löwenköpfe erinnern an den Teppich Nr. 1, mit dem der vorliegende — wie wir gesehen haben — schon in den Baumfiguren enge Beziehungen aufzuweisen hat. Ober- und unterhalb eines jeden Löwenkopfes befindet sich je ein Vogel, dazwischen läuft in regelmässiger Vertheilung feines Blumengeranke, das sich in Bogen von Kopf zu Kopf schwingt. An den Aussensaum stossen Palmetten, deren Fächer Tigerköpfe in Profil einschliessen.

Das Bemerkenswertheste an diesem Teppich sind nebst den anstatt der rollenden Ranken zur Verwendung gelangten Bäumen die zahlreichen Motive chinesischen Charakters. Von bisher bekannt gewordenen Teppichen steht ihm in diesen beiden Beziehungen am nächsten ein Teppich im Besitze des Berliner Kunstgewerbe-Museums, den W. Bode im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XIII. 1, in Lichtdruck reproducirt und besprochen hat.

Tafel XXXII. Nr. 42.

Kette feines Baumwollgarn, 5fach, 100 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag feines Baumwollgarn, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50—55 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dasjenige, wodurch sich dieser Teppich von allen bisher betrachteten unterscheidet, ist das Decorationsschema, nach welchem das **Innenfeld** desselben gemustert erscheint. Während wir in den meisten Fällen — die Gebetteppiche ausgenommen — die Beziehungen zur Mitte als massgebend gesehen haben, erscheint im vorliegenden Falle die ganze Fläche des Innenfeldes in kleine Compartimente von dreierlei immer wiederkehrenden Formen zerlegt, ohne dass die Mitte und die Ecken in einer besonderen Weise betont wären. Die genannten Compartimente wechseln in Reihen miteinander ab. Wir unterscheiden darunter einmal vierpassförmige, dann solche, die sich auf die Grundform des saracenischen Dreiblattes zurückführen lassen. Die dritte Art von Compartimenten ist sozusagen negativer Natur, da dieselben zwischen den Vierpässen und Dreiblättern eingeschlossen liegen und als freigebliebener Grund zwischen diesen gelten dürfen; sie besitzen daher auch keine streng regelmässige Gliederung nach Symmetrie-Achsen.

Was nun die beiden positiven Arten von Compartimenten, die Vierpässe und die Dreiblätter betrifft, so ist von ihrer äusseren Gestaltung — vorläufig ganz abgesehen von ihrem Inhalte — Folgendes zu bemerken. Für's Erste der Umstand, dass dieselben durch schmale Bänder gebildet erscheinen, die sich an den Punkten, wo Vierpass und Dreiblatt aneinanderstossen, kreisförmig verschlingen; auch an den Berührungspunkten je zweier Dreiblätter lässt sich das Fortlaufen der Bänder genau verfolgen, minder augenfällig dagegen an denjenigen Punkten, wo zwei Vierpässe aneinanderstossen. Für's Zweite lehrt uns die Betrachtung der Art und Weise, wie die einzelnen Compartimente an den Rändern des Innenfeldes absetzen, dass wir hiemit uns immer noch auf dem festen Boden des saracenischen Decorationsstils bewegen. Es ist nämlich immer die Mittelachse der Vierpässe und Dreiblätter, die mit dem Rande zusammenfällt, so dass wir an den Rändern stets streng halbirte Compartimente neben- oder übereinander gereiht sehen; in den Ecken aber erscheint dementsprechend blos ein Viertel eines Vierpasses angebracht. Für's Dritte wäre zu bemerken, dass bei genauerer Betrachtung die einzelnen Compartimente trotz der geringen Abwechslung in den Grundformen dennoch einer gewissen rhythmischen Bewegung, einer lebensvollen Abwechslung nicht entbehren. In Bezug auf die Grundformen tritt dies schon an den Dreiblättern zu Tage, die mit der Spitze abwechselnd auf- oder abwärts gekehrt erscheinen. Bei den Vierpässen war dies bei der einfachen eurhythmischen Beschaffenheit dieser Grundform nicht möglich; hier erfüllt nun den gedachten Zweck die Ornamentik im Innern der Vierpässe, was uns zur Betrachtung dieser letzteren überleitet.

Bei dem concentrischen Motiv des Vierpasses erscheint eine ebenfalls concentrische Füllung als die natürlichste. Eine solche sehen wir auch an den Vierpässen wiederholt angewendet: einmal vier Wolkenbänder, kreuzweise zusammengestellt, oder nach dem gleichen Grundsatze vertheilte Arabesken, wobei immer je zwei zusammentretende Gabelranken einen Kreuzarm bilden. Aber nicht ausschliesslich: wir sehen die Füllung eines Vierpasses in ausgesprochener Richtung von rechts nach links verlaufen, in einem anderen Falle die gleiche Füllung in der Richtung von links nach rechts. An den Dreiblättern war eine solche rhythmische Abwechslung mit Rücksicht auf die entschiedene Richtung dieses Motivs schon von vornherein erforderlich. Hier wechselt rein vegetabilische Rankenmusterung mit einer solchen ab, wo dieselbe um ein symmetrisch affrontirtes Vogelpaar (Fasanen oder Pfauen reihenweise alternirend) vermehrt ist. Die Richtung der Vogelköpfe und der krönenden Palmetten folgt naturgemäss der Richtung des Dreiblattes; die Spitze dieses letzteren gibt das jeweilige Oben. Was endlich die negativen Compartimente anbelangt, so nehmen auch diese an dem rhythmischen Wechsel theil. Die Musterung dieser vielseitigen Zwickel ist in geschickter Weise durch je drei blüthenreiche Bäume bestritten, die ihre Kronen in reihenweiser Abwechslung entweder von unten nach oben oder umgekehrt entwickeln.

Musste uns das geschilderte Decorationsschema des Innenfeldes auf den ersten Blick als neu und fremdartig erscheinen, so trifft dies bei der **Bordüre** nicht zu. Vielmehr ist die Betrachtung dieser letzteren gerade geeignet, uns den echt saracenischen Charakter des Innenfeldes nur noch überzeugender und verständlicher zu machen. Die in Rundzacken endigenden oblongen Kartuschen im Mittelstreifen, die mit achtpassförmigen Medaillons abwechseln und mit diesen vermittelst kreisförmiger Bandverschlingungen verbunden sind, haben wir bereits am Lobanow-Teppich (Nr. 15, Taf. XI) kennen gelernt, dessen Innenfeld das gemeinübliche orientalische Decorationsschema mit strengem Bezug auf Mitte und Ecken befolgt. In welch engem Wechselverhältniss aber Bordüre und Innenfeld von Nr. 42 zueinander stehen, springt in die Augen: da und dort sehen wir als Grundmotive der Füllung verwendet durch schmale Bänder gebildete, in Rundzacken gegliederte Compartimente, die in kreisförmigen Verschlingungen ineinander übergehen. Die Rankenfüllung der Bordüre von Nr. 42 steht gleichfalls derjenigen von Nr. 15 in mehrfacher Beziehung nahe; so sind z. B. da wie dort die oblongen Medaillons mit einer S-förmig eingerollten Ranke gefüllt. Der Zusammenhang zwischen beiden springt nur deshalb nicht so unmittelbar in die Augen, weil an Nr. 42 die Thierfiguren und die Inschriften fehlen: das sind zwar zwei dem Wesen nach mehr accidentelle Elemente, die aber allerdings den oberflächlichen Eindruck vor allem Uebrigen beherrschen. Auch die beiden Säume von Nr. 42 enthalten eine reiche Musterung mit Blüthenranken.

Das eigenthümliche Decorationsschema des Innenfeldes, das diesem Teppich den Charakter gibt, lässt sich auf älteren orientalischen Teppichen nur überaus selten nachweisen. Publicirt ist bisher nur ein im Besitze von Adolf Thiem zu Berlin befindliches Exemplar, bei Robinson, Eastern Carpets, Taf. 3, daselbst als Bagdader Teppich bezeichnet. Dass das Schema im Grunde kein unsaracenisches ist, wurde schon bei der Beschreibung mehrfach hervorgehoben. Wir dürfen aber fragen, wo dasselbe sonst in der Kunstgeschichte aufgetreten ist? Flächenmusterung durch Bandverschlingungen, wodurch verschiedengestaltige Compartimente behufs Füllung mit Menschen-, Thierfiguren u. dgl. gebildet werden, vermögen wir im voralexandrinischen Orient nicht nachzuweisen. Dagegen ist sie der römischen Kunst überaus geläufig gewesen. In Pompeji haben sich reiche Stuckverzierungen dieser Art gefunden; namentlich in Verwendung auf Mosaikfussböden ist das Schema in's Mittelalter übergegangen. Es ist bekannt, in welch glücklicher Weise die mittelalterliche saracenische Kunst diese Bandverschlingungsornamentik ausgebildet hat. Sie hat dabei auch den wunden Punkt zu umgehen gewusst, welcher den römischen Werken dieser Art allezeit anhaftend geblieben ist. Das decorative Schema als solches erfordert nämlich Richtungslosigkeit, gegen welches Postulat die Menschen- und Thierfiguren der römischen Decoration vielfach verstiessen. An unserem Teppiche erscheinen dagegen hauptsächlich Blüthenranken verwendet, bei denen wir wenig nach dem Oben und Unten fragen. Die affrontirten Vogelpaare und die Bäume wirken gleichfalls weniger störend innerhalb der so glücklichen Vertheilung der Compartimente. Die wechselseitige Neutralisirung der Compartimente erscheint womöglich noch besser erreicht an dem oben citirten Teppiche bei Robinson, Taf. III, wo auch die chinesischen Fabelthiere und die in den Rankenzweigen sich wiegenden Vögel noch weniger eine bestimmte Richtung anzeigen und dadurch in Widerspruch zur decorativen Richtungslosigkeit eines Teppichs zu treten geeignet sind. In der Musterung der Mittelstreifen der Bordüre sind ebenfalls beide Teppiche nächstverwandt.

Das Decorationsschema des Innenfeldes von Nr. 42 ist somit ein altes, auf eine Blüthezeit des Decorationsstils hinweisendes, das von der blossen Quadrirung einer Teppichfläche, womit man es neuerlich in unmittelbare Verbindung bringen wollte, künstlerisch ungefähr so weit entfernt ist als Ausgangs- und Endpunkt einer ganzen Entwicklung. Damit stimmt auch die Wahrnehmung überein, dass das in Rede stehende Schema über die Blüthezeit der neueren persischen Teppichknüpferei hinaus nicht mehr in Anwendung gekommen zu sein scheint. Auf diese Blüthezeit weist aber eine ganze Anzahl von Details an Nr. 42. Es sei diesbezüglich blos verwiesen auf die so häufig auf diesem Teppich wiederkehrende akanthisirende Stilisirung der Fächerpalmetten und der Blätter, wogegen das eigentliche Lanzettblatt fehlt. Auch die Stilisirung der Gabelranken mit ihren wolkenartigen Ansätzen, und insbesondere die feinen Blüthenmotive des Innensaumes — die Vierblätter mit Dreiblatt als Füllung des einen Zwickels und die damit alterirenden aus drei Dreiblättern gebildeten Profile — treten uns in persischen Miniaturhandschriften vom Anfang des XVI. Jahrhunderts als typisch entgegen. Für die akanthisirenden Blattformen gibt ein Beispiel von Fayencefliesen-Decoration aus dem XV. Jahrhundert Parvillée auf Taf. 31 seiner Architecture turque.

Tafel XXXIII. Nr. 43.

Kette Baumwollgarn, 5fach, 100 Faden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Das Muster des **Innenfeldes** zeigt im Allgemeinen nahe Verwandtschaft mit dem Herati-Innenmuster (Taf. XVIII), ohne aber mit demselben identisch zu sein. Da wie dort können wir im Gewirre der dicht nebeneinandergesetzten Blumenmotive einige grössere unterscheiden, die kreuzweise zusammengestellt und durch Stabrauten untereinander verbunden sind. Aber die für das eigentliche Herati-Innenmuster charakteristischen Diagonalstreifen mit den Rosetten zwischen je zwei Lanzettblättern erscheinen an Nr. 43 nicht systematisch durchgeführt, weshalb es hier noch schwerer hält, den Rapport zu fixiren, als beim eigentlichen Herati-Muster. Was die Orientirung vollends erschwert, ist der Umstand, dass an Nr. 43 in der Ecke rechts oben ein Stück eingesetzt wurde, wodurch der Rapport an dieser Stelle in störender Weise unterbrochen wird. Immerhin wird man nach genauerer Untersuchung zwei in Streifen alternirende Compositionen von Motiven unterscheiden können, die mittelst kurzer Rankenstengel in beständige wechselseitige Verbindung untereinander gesetzt sind. Die einzelnen Blüthenmotive erscheinen flott und gefällig gezeichnet, unter mehr skizzenhafter Behandlung der Details, wodurch sie unmittelbar an den vorderasiatischen Gebetteppich Nr. 18 (Taf. XIV) erinnern.

Die **Bordüre** zeigt das typische Muster der Herati-Bordüre; die Rosetten, welche die einzelnen Schwingungen der Wellenranke durchsetzen, sind aus seitwärts bewegten Blättern zusammengesetzt, eine besonders gefällige Art der Stilisirung, die gegenüber dem geometrisirenden Charakter der Rosette mit starr radianten Blättern offenbar auf eine naturalisirende Belebung des Motivs abzielen sollte. Von den vegetabilischen Einzelmotiven der Bordüre gilt dasselbe, was von denen des Innenfeldes gesagt wurde; die Verwandtschaft mit dem vorderasiatischen Beispiel Nr. 18 im Allgemeinen erscheint hier in bedeutungsvoller Weise vermehrt durch das Vorkommen des Nelkenprofils. Dagegen weisen die Säume auf Verwandtschaft mit den sogenannten Polenteppichen. Der Innensaum enthält Gabelzinken, der Aussensaum eine fortlaufende Wellenranke mit alternirenden Rosetten und Knospen: genau dieselben Saummuster an den gleichen Stellen zeigt uns der Polenteppich Nr. 46 (Taf. XXXV); von der vornehmen Rolle, welche diese Säume in der bezüglichen Teppichclasse spielen, wird im Texte zu Nr. 46 noch ausführlicher die Rede sein. Das Innenfeld von Nr. 43 hat aber noch einen besonderen Saum, der es von der Bordüre trennt; dasselbe ist mit reciproken Doppelreihen von saracenischen Dreiblättern gemustert, also mit einem Motiv, das wir gleichfalls an Bordüren von Polenteppichen wiederholt (Taf. IV, XXIII u. a. m.) beobachtet haben. Da nun die flotte skizzenhafte Behandlung der Blüthenmotive vielfach auch den Polenteppichen eigen ist, so könnte man sich versucht fühlen, den Schluss daraus zu ziehen, dass die Polenteppiche selbst ebenfalls auf kleinasiatischen Ursprung zurückgehen möchten, was denn auch in der That schon geschehen ist. Demgegenüber aber möge gleich hier betont sein, dass specifisch kleinasiatische Blüthenprofile, wie z. B. die Nelken, auf Polenteppichen bisher nicht nachgewiesen worden sind, und dass die Polenteppiche im Schatz von San Marco zu Venedig ausdrücklich als Geschenke des Schah von Persien bezeugt sind, was mich auch veranlasst hat, die von Chardin in seinem Reisewerke über Persien bei jeder Gelegenheit erwähnten Teppiche aus Seide, Gold und Silber mit den Polenteppichen zu identificiren.

Was nun unseren Teppich Nr. 43 betrifft, so scheint an demselben nicht blos die eigenthümliche Behandlung der Blüthenmotive und Lanzettblätter, sondern auch das entschieden kleinasiatische Nelkenprofil für einen Ursprung im Westen vom Euphrat zu sprechen. Gleichwohl ist das Gesammtmuster des Innenfeldes ein echt persisches, desgleichen die Behandlung der Herati-Bordüre und vollends die eigenthümliche Wahl der Grundfarben: des tiefen Roth im Innenfelde, des Grün in der Bordüre. Nächstverwandt in Farbe und Muster, aber gewiss jünger als Nr. 43 ist der Teppich, den Vincent Robinson auf Taf. VII seines Werkes mit der Ueberschrift »Afghanistan, spätes XVI. Jahrhundert« publicirt hat; die Datirung ist in diesem Falle sicher zu hoch gegriffen. Schliesslich sei noch erwähnt, dass reciproke Doppelreihen von saracenischen Dreiblättern sehr häufig in den Säumen von Khorassaner Teppichen, älterer wie auch neuerer Entstehung, wiederkehren. Also eine ganze Reihe von Umständen, die für persischen Ursprung unseres Teppichs sprechen; wir werden daher die, namentlich durch das Vorkommen der Nelke nahegelegte Zuweisung desselben an kleinasiatischen Ursprung zumindest vorläufig in der Schwebe belassen müssen.

Tafel XXXIII. Nr. 44.[1]

Auch die Betrachtung dieses Teppichs bietet manche Räthsel, die uns dermalen ausser Stand setzen, demselben einen festen Platz innerhalb des weiten orientalischen Teppichgebietes anzuweisen. Die Gründe, die uns veranlasst haben, denselben neben Nr. 43 zur Abbildung zu bringen, liegen auf der Hand. Es ist dies vor Allem die augenfällige Uebereinstimmung in den Grundfarben, ferner die theilweise Identität in den Säumen der Bordüre (Gabelzinken und reciproke Dreiblätter), im Allgemeinen wenigstens auch die Blumenrankenmusterung. Doch ergeben sich gerade in letzterer Beziehung bei genauerer Betrachtung ganz wesentliche Unterschiede. Das **Innenmuster** von Nr. 44 zeigt eine klarere Scheidung in dominirende und in subordinirte, blos füllende Motive. Die Stilisirung der Motive ist keineswegs flott und skizzenhaft sondern in linearen Umrissen, vielfach deutlich bis zur Nüchternheit gehalten; die grösseren Motive fordern diesbezüglich geradezu zu einem Vergleiche mit dem vieldiscutirten Teppich Nr. 31 (Taf. XXII) heraus. Die verbindenden Ranken sind nicht kurze Stengel, sondern wirkliche lange Schäfte, da sie aber in der gleichen Stärke wie jene gehalten sind, erscheinen sie hier disproportionirt und mager, gleichsam peinlich von Palmette zu Palmette gezogen: also auch hierin der entschiedenste Gegensatz zu Nr. 43.

Fremdartige Züge treten uns auch in der **Bordüre** entgegen. Das decorative Grundschema des Mittelstreifens ist zwar das gemeinübliche der intermittirenden Wellenranke, und auch der Umstand, dass es ein breites Lanzettblatt ist, das die Verbindung von Palmette zu Palmette herstellt, braucht uns nicht zu überraschen, da dieses Lanzettblatt blos als Grund für eine wirkliche feine Blüthenranke dient, in einer Weise, wie uns dies schon wiederholt begegnet ist (Taf. II, XIII); übrigens trafen wir auch schon das Lanzettblatt ohne eigentliche Ranke und als thatsächlichen Vertreter einer solchen im intermittirenden Schema, nämlich an der Bordüre des Wirkteppichs Taf. XXX. Die abgestuften schrägen Ovale in der Bordüre von Nr. 31 (Taf. XXII) dürften übrigens als die geometrischen Fortbildungen desselben Motivs aufzufassen sein. Das Fremdartige im Mittelstreifen der Bordüre von Nr. 44 liegt hauptsächlich in der Stilisirung der Palmettenmotive, der wir aus dem bisher bekannt gewordenen Kreise orientalischer Teppichornamentik nichts unmittelbar zur Seite zu stellen vermögen. Zweifellos liegt das gemeinverbreitete Motiv der Blume in halber Vollansicht, der historisch gewordenen Palmette, wie wir sie nennen, beiden im Mittelstreifen alternirenden Motiven zu Grunde; aber die Stilisirung, namentlich des in die Breite gezogenen Motivs ist eine völlig eigenartige, wie sie selbst der späte Polenteppich Nr. 6 (Taf. V), der ihm in Bezug auf Bizarrerie in der Zusammensetzung der Blüthenmotive noch am nächsten steht, nicht in dem Masse aufzuweisen hat. Auch die steife Art und Weise, wie die Lanzettblätter an die Spitzen der Palmetten ansetzen, und der viele freigebliebene Grund lässt sich mit dem Geiste persischer Decoration schwerlich vereinigen. Das Gleiche gilt schliesslich von der Häufung der Säume: die früher erwähnten reciproken Dreiblätter bilden eine Art innerer Bordüre mit eigenen Säumen, und nach aussen ist die Anzahl der Säume ebenfalls um einen vermehrt.

---

[1] Decomposition siehe Tafel Nr. 43.

Das Ergebniss unserer Betrachtung von Nr. 44 lässt sich dahin zusammenfassen, dass uns an diesem Teppich mannigfaltige Durchbrechungen der gemeintypischen persischen Teppichornamentik entgegentreten, und zwar Durchbrechungen, die sich weder auf Nachlässigkeit der Ausführung, noch auf Entstellungen einer unvermögenden Spätzeit zurückführen lassen. Es bleibt somit nur die Zuweisung an eine eigenthümliche locale Fortbildung, welche an persische Vorbilder angeknüpft hat, in Einzelheiten aber ihre eigenen Wege gegangen ist, freilich Wege, die nicht geeignet waren, auf eine Höhe der Entwicklung zu führen. Die Frage, wo wir dieses locale Gebiet zu suchen haben, wollen wir vorläufig offen lassen. Das Eine hat sich aber wohl aus unserer Untersuchung über jeden Zweifel hinaus ergeben, dass Nr. 43 und 44 völlig verschiedenen Entstehungsgebieten angehören müssen, trotz der mehrfachen äusserlichen Uebereinstimmung zwischen beiden in Farbe und Saummustern. Dies macht die Nebeneinanderstellung der beiden Teppiche so überaus lehrreich und interessant, dass wir daraus schlagend ersehen, zu welch trügerischen Resultaten es unter Umständen führen könnte, wenn man die Beurtheilung der Herkunft eines orientalischen Teppichs auf einige isolirte, wenn auch besonders augenfällige Momente stützen wollte.

Tafel XXXIV. Nr. 45.

Kette Baumwolle, 5fach, 130 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse (der gespannte in Baumwolle 4fach, der lose in flacher Seide).

Knüpfung flache Seide; 65 Knoten auf 10 Cm. Breite, 65 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Brochirung. Nach jedem Grundschusspaar 5 Brochirschüsse in Gold und Silber.

Dieses der Gruppe der sogenannten Polenteppiche angehörige Beispiel lässt sich besser unter den durch Taf. V repräsentirten Typus subsumiren als unter den Typus Taf. IV. Von Eigenthümlichkeiten dieses letzteren begegnet zwar an Nr. 45 der Wechsel der Grundfarbe innerhalb und ausserhalb des Mittelmedaillons; auch die Einzelmotive in ihrer Stilisirung stehen näher denjenigen auf Taf. IV. Aber was dort das entscheidende Characteristicum bildete, die derben Rankenbänder, die das Innenfeld in eine Reihe von deutlich zu scheidenden Compartimenten zertheilten, das ist an Nr. 45 in Wegfall gekommen. Das Mittelmedaillon hat eine selbstständige Umfassungslinie, und die im Grunde sich ausbreitenden Ranken sind ungefähr alle von gleicher Stärke, und zwar sind dieselben gegenüber denjenigen auf Taf. IV sehr mässig gehalten. Es sind dies aber grösstentheils Kriterien, die wir für den Typus Taf. V massgebend befunden haben.

Die Mitte des **Innenfeldes** nimmt ein Medaillon von Rautenform ein. Die dasselbe begrenzende Umfassungslinie ist in flachen Rundzacken gebrochen, und in jeden Winkel zwischen zwei Zacken ein Volutenkelch mit wolkenartig ausgezackten Rändern (auch mit einem Paar von Widderhörnern zu vergleichen) als Zwickelfüllung eingesetzt. In der Mitte dieses Rautenmedaillons treten die Rankenstengel zu einer Stabraute zusammen, deren vier Stäbe von Gabelranken durchbrochen sind und in Folge dessen den Eindruck einer Kreuzfigur gewinnen lassen. Die Stengel, an welchen die genannten Gabelranken sitzen, durchbrechen die Umfassungslinie des Medaillons und verbreiten sich mit ihren Palmetten, Lanzettblättern und Gabelrankenausläufern über den gesammten Grund des Innenfeldes. Es ist eben die typische Blumenrankenornamentik, wie sie die persische Kunst so unendlich zu variiren gewusst hat. Die Ranken lassen bereits vielfach die ursprüngliche Reinheit des Schwunges und der Zeichnung überhaupt vermissen; gleichwohl ist der Gesammteindruck ein reicher, wie er eben diesem für den Gebrauch der Höchsten und Allerhöchsten bestimmten Teppichgenre entspricht.

In der **Bordüre** erscheint der rollende Schwung der Ranken etwas besser beobachtet. Das Muster ist hier das typische der sogenannten Herati-Bordüre: eine intermittirende Wellenranke mit Palmetten (in diesem Falle Kranzpalmetten mit abwechselnd glattrandigen und zackenrandigen Blättern) als Leitmotiven, von deren Spitze immer zwei divergirende Lanzettblätter abzweigen; jede Schwingung der Ranke ist überdies von einer (vierblättrigen) Rosette durchsetzt, wodurch wir das für die Herati-Bordüre typische Schema: Palmette-Lanzettblatt-Rosette-Lanzettblatt-Palmette gewinnen. Hiebei muss auf zweierlei Eigenthümlichkeiten hingewiesen werden. Für's Erste sind sämmtliche Palmetten der oberen Schmalseite nach unten (einwärts) gerichtet, während doch nach dem Grundschema die mittlere Palmette auswärts weisen müsste: diese letztere Palmette ist eben verkehrt eingeknüpft worden. Für's Zweite sind die Ecklösungen gerade an derselben Schmalseite entschieden schlecht gelungen. Derartige Unregelmässigkeiten (namentlich in der Eckbildung) kommen in der Regel an jener Schmalseite vor, mit der die Arbeit des Teppichs abgeschlossen wurde, und so wird es sich auch in diesem Falle verhalten. Beide genannten Eigenthümlichkeiten sind offenbar auf Rechnung geringerer Sorgfalt zu setzen; das Gleiche werden wir aber dann auch bezüglich der vorhin beobachteten Mängel in der Zeichnung der Ranken im Innenfelde annehmen dürfen. Dies festzustellen erschien deshalb nothwendig, weil es für die Datirungsfrage von Wichtigkeit ist, zu entscheiden, ob wir es mit handwerksmässiger Flüchtigkeit oder mit gesunkenem Können zu thun haben; für das erstere ist auch in der besten Zeit Raum, das letztere würde auf Entstehung in der Spätzeit des Verfalles schliessen lassen.

Die beiden Säume der Bordüre von Nr. 45 kehren in der Classe der sogenannten Polenteppiche überaus häufig wieder, insbesondere der Innensaum mit seiner Reihe von Gabelzinken.

Tafel XXXV. Nr. 46.[1]

Das Muster des **Innenfeldes** weist diesen ebenfalls der Gruppe der sogenannten Polenteppiche angehörigen Teppich demjenigen Typus zu, den wir auf Taf. IV kennen gelernt haben. Starke Gabelranken, an die sich reiche ausgezackte Blattansätze gleich Wolkengebilden herumlegen, zertheilen die Fläche in mehrere Compartimente mit geschweiften Contouren. Die in's liegende Kreuz gestellten Gabelranken begrenzen den Vierpass in der Mitte, vier weitere Gabelranken beschreiben um den mittleren Vierpass herum ein grösseres Medaillon von ähnlicher Grundform. Die Ecken des Innenfeldes sind im Grossen und Ganzen die Viertelausschnitte der beschriebenen Configuration in der Mitte. Die Zeichnung ist noch sehr rein, der Schwung elegant und wohlgefällig. Die Einzelmotive sind die typischen der persischen Blumenrankenornamentik.

Besondere Aufmerksamkeit verdient im vorliegenden Falle die **Bordüre.** Das Muster im Mittelstreifen beherrschen grosse Palmetten im stilisirten Arabeskentypus, wie sie an »Polenteppichen« sehr häufig begegnen. Die Spitzen dieser Palmetten weisen abwechselnd nach innen und nach aussen, wie innerhalb einer intermittirenden Wellenranke. Aber mit einer solchen haben wir es dennoch hier nicht unmittelbar zu thun, weil in diesem Falle die fortlaufende Rankenverbindung fehlt. Die beiden Stengel nämlich, die von der Basis einer jeden Palmette ausgehen, schwingen sich nicht zu den Basen der nächstbenachbarten zwei Palmetten, sondern biegen wieder gegen ihre eigene Palmette zurück, nachdem sie zuerst von einer halben Fächerpalmette und sodann noch von einer Gabelranke durchsetzt worden sind. Jede Palmette erscheint auf solche Weise von einem Rahmen umschlossen und selbstständig für sich existirend; eine Verbindung mit den benachbarten Palmetten ist gleichwohl dadurch hergestellt, dass die den beschriebenen Rahmen bildenden Ranken zwischen der halben Fächerpalmette und der Gabelranke sich ineinander hängen. Dass übrigens auch zu diesem Schema im letzten Grunde die intermittirende Wellenranke den Anstoss gegeben hat, möchte ich nicht bezweifeln.

Innerhalb des also beschriebenen Bordürenmusters ist ein Motiv, das in seiner Gestaltung besonders in's Auge fällt, weil es sonst nicht zu begegnen pflegt, nämlich die halbe Fächerpalmette mit ihren feingezackten Lappen an der Peripherie. Dieses Motiv setzt uns nämlich in Stand, die Beziehungen festzustellen, in denen dieser Teppich zu anderweitigen, bisher zur Publication gelangten Exemplaren ähnlicher Art steht. Das eine befindet sich im Schatze von San Marco zu Venedig, wohin es als Geschenk des Schah von Persien nachweislich noch im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts gelangt ist. Die Bordüre dieses auf Taf. XCII, Nr. 197 der Publication von Ongania abgebildeten Teppichs zeigt, soviel die mangelhafte Heliotypie erkennen lässt, die alternirend nach ein- und auswärts gekehrten Palmetten im Arabeskentypus, von deren Spitzen je zwei divergirende Stengel mit den oben erörterten halben Fächerpalmetten auslaufen. Von den Spitzen dieser Fächerpalmetten springen aber die Ranken nicht wieder rahmenbildend zu ihrer Palmette zurück, sondern setzen in einfacher Krümmung an der Basis der nächstbenachbarten Palmette ab. Wir haben es da offenbar mit einer Vereinfachung desselben Musters zu thun, das den Mittelstreifen von Nr. 46 ausfüllt. Damit stimmt auch die Beobachtung des Innenmusters jenes Teppichs von San Marco überein, der gleichfalls anstatt der reichen rollenden Rankenornamentik von Nr. 46 eine einfachere reihenweise Zusammenstellung von Palmetten, etwa nach dem Grundschema von Nr. 4 (Taf. III), aufweist.

Noch ein dritter Teppich kommt für das in Rede stehende Bordürenmuster in Betracht. Es ist dies jener bei Robinson Taf. XI abgebildete,[2] jetzt im Besitze von A. Thiem in Berlin befindliche Teppich, dessen Bezeichnung als »polish rug« von Seiten Vincent Robinson's so viel dazu beigetragen hat, um die Hypothese vom polnischen Ursprunge des ganzen Genres zu verbreiten. Die Bordüre zeigt hier genau die Variante des Teppichs von San Marco. Es ist aber zu bemerken, dass, sowie der ganze Thiem'sche Teppich überhaupt, so auch die Bordüre desselben keineswegs mehr die Reinheit der Zeichnung zeigt, wie sie Nr. 46 und den Teppich von San Marco auszeichnet. Die arabeskenartigen Umrisse der Palmetten neigen zum Eckigen und sind nicht immer genau symmetrisch gezeichnet; die Ranken werden mager und geknickt. Diese Eigenthümlichkeiten waren es offenbar, die Robinson veranlasst haben zu seiner Beurtheilung des Teppichs als einer polnischen Arbeit: »the treatment of the details is polish«. Wenn man nun jüngst versucht hat, die Entstehung dieses Berliner Teppichs noch in das Ende des XVI. Jahrhunderts zurückzuversetzen, so werden wir dieser Datirung auf Grund der Untersuchung unseres Teppichs Nr. 46 und der vergleichsweisen Betrachtung des Teppichs in San Marco nicht mehr beipflichten können. Ist der Teppich von San Marco am Anfang des XVII. Jahrhunderts gearbeitet, so kann der Thiem'sche Teppich nur entschieden jünger sein. Dagegen werden wir Nr. 46 mindestens für gleichzeitig mit demjenigen von San Marco, wahrscheinlich aber sogar für älter erklären dürfen.

Noch ein Detail von der Bordüre dieses Teppichs verdient besondere Erwähnung. Der Innensaum sowohl wie der Aussensaum sind nämlich für »Polenteppiche« geradezu charakteristisch. Beide kehren in der gleichen Vertheilung auf dem Thiem'schen Teppich sowie auf einem im kaiserlichen Besitze zu Schönbrunn befindlichen (Jahrbuch der kaiserlichen Kunstsammlungen, B. XIII. Taf. 27) und einem anderen bei Herrn M. v. Bogdanowicz in Lemberg (Wiener Ausstellungs-Katalog Nr. 367) wieder. Derjenige von San Marco hat das Muster des Aussensaums von Nr. 46, mit den alternirenden Rosetten und Knospen an fortlaufender Wellenranke, aber im Innensaume; dasselbe gilt u. A. von einem Teppich im kaiserlichen Besitze (Jahrbuch, XIII, Taf. 28). Noch häufiger begegnen die Gabelzinken in den Säumen.

Tafel XXXVI. Nr. 47.

Kette grobes Kammgarn, 3fach, 70 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag grobes Kammgarn. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 35 Knoten auf 10 Cm. Breite, 30 bis 35 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Dieser Teppich dankt es nicht seinem künstlerischen Werthe, sondern dem bizarren Charakter seines ornamentalen Inhalts, dass er bereits zu wiederholten Malen die Aufmerksamkeit der Forscher auf diesem Gebiete erregt hat. Die zwar fast abschreckende, aber dabei charakteristische Roheit in der Stilisirung der grossen Blüthen und der Thierfiguren wurde bisher ziemlich einstimmig als Archaismus aufgefasst, und die Entstehung des Teppichs hienach in verhältnissmässig sehr frühe Zeit, von Einigen bis in das XIII. Jahrhundert zurückversetzt. Da aber andererseits eine eckige Umrisszeichnung und eine lineare Schematisirung der lebendigen Formen ein wesentliches Kriterium der späteren Entwicklung in der orientalischen Teppichknüpferei, etwa vom XVII. Jahrhundert ab, bilden, so werden wir den vorliegenden Teppich vor Allem daraufhin zu untersuchen haben, ob uns in der That ein archaisches Beispiel, ob ein Product der Spätzeit oder vielleicht ein Drittes, der Repräsentant einer isolirten localen Entwicklung vorliegt. Es sind dies Fragen, zu deren Erörterung uns bereits Nr. 31 (Taf. XXII) Veranlassung gegeben hat; es wurde auch bei Beschreibung jenes Teppichs bereits auf das durch Nr. 47 vertretene Genre mit Thierfiguren verwiesen.

Wir müssen zuerst trachten, uns in dem Muster des **Innenfeldes** zurechtzufinden. Quer über die Fläche sehen wir da mehrere Bänder mit unregelmässig abgestuften Contouren laufen. Diese Bänder bilden aber nur die Verbindung zwischen den Palmetten, die reihenweise mit den genannten Bändern alterniren. Durch ähnliche Bänder sahen wir die versetzten Medaillons im Innenfelde von Nr. 19 (Taf. XV) untereinander in Verbindung gesetzt; die Blattschuppen, welche dort den Bändern einen vegetabilischen Charakter verleihen sollten, sind hier auf geometrische Auszackungen reducirt. Die Winkel, welche die genannten Bänder in ihrer Zickzackbewegung bilden, sind nun überall mit einem Giebel in der Weise geschlossen, dass wir eine Reihe von aneinanderstossenden Rauten oder Sechsecken vor uns zu sehen wähnen. In der That besteht aber der abschliessende Giebel entweder aus je zwei Stengeln, an welche sich die Palmetten ansetzen, oder aus je zwei Lanzettblättern, die von den Spitzen jener Palmetten aus divergiren. Die Lanzettblätter sind gleichfalls linear umrissen und spitz ausgezackt; dieselben dienen ebenso wie die Zickzackbänder zum Grunde für feinere Blüthenranken, wie uns Aehnliches bereits wiederholt (Taf. II, XIII, XXXIII, 44) begegnet ist.

Den Raum innerhalb der vermeintlichen Rauten sowie zwischen den gereihten Palmetten füllen jene bizarren Thierfiguren, die dem ganzen Genre vor Allem den Charakter geben. In ihrer Verzerrung sind dieselben nur zum Theil annähernd sicher zu erkennen. Ganz oben sehen wir einmal ein Paar hundeartiger Vierfüssler, mit zurückgewandtem Kopf in gestrecktem Lauf dargestellt, nach uraltem, längst international gewordenem Schema zu beiden Seiten einer Blüthenpflanze symmetrisch affrontirt. Mit dieser Gruppe alternirt ein hüpfendes gehörntes Thier (Antilope?) mit angezogenen Beinen und gleichfalls zurückgewandtem Kopfe. Auch der Körper dieses Thieres dient gleich wie die früher erwähnten Zickzackbänder und Lanzettblätter zum Grunde für Blumenzweige mit Rosetten und dreispältigen Blättern.

Haben wir an diesen affrontirten Hunden und springenden Antilopen zwar eine Stilisirung, welche der natürlichen Erscheinung stark Gewalt angethan hat, in den Motiven selbst aber nichts Unsaracenisches bemerkt, so scheint dem nicht mehr so, sobald wir die zwischen den Palmetten der darunterliegenden Reihe eingesetzten Thiere in Betracht ziehen. Das S-artig gewundene Thier ist offenbar ein Fabelthier; der lange, gekrümmte, wurmartige Leib lässt auf ein Drachengebilde schliessen, und wenn wir die vier kurzen Beine sowie die flatternden Ansätze an den Hinterbeinen wahrnehmen, so werden wir keinen Augenblick mehr zweifeln, dass uns hiemit der auch an persischen Teppichen (Taf. II, XI) wiederholt aufgestossene chinesische Drache vorliegt. Dagegen will es nicht recht gelingen, das mit dem Drachen alternirende Thier in seiner Wesenheit zu erfassen; was am unteren Ende des Thieres wie der Kopf desselben aussieht, ist doch nur eine Kranzpalmette.

Die Winkel des nächsten Zickzackbandes füllen wiederum affrontirte Thierpaare. Die einen sind Vierfüssler, augenscheinlich aus einer Zweihuferfamilie stammend, das andere Paar, das durch einen in sechseckigen Schuppen gemusterten Baum getrennt ist, möchte ich nach den oben wegflatternden Schwanzfedern für ein Phönix-Paar halten. Am schwersten sind die Figuren zu erkennen, welche den Raum zwischen den Palmetten der darunter folgenden Reihe ausfüllen. Dieselben sind so enge mit den Blättern und Blüthen des im Grunde verstreuten Rankengezweiges verknüpft, dass wir sogar nicht einmal mit Bestimmtheit zu sagen vermögen, ob wir dahinter in der That Thiere oder aber vegetabilische Motive (oben etwa Gabelranken) zu vermuthen haben. Hierauf kehrt der Rapport in derselben Folge wieder, in der wir ihn von oben herab betrachtet haben, doch umfasst derselbe blos zwei Reihen. In den Zwickeln zwischen den Lanzettblättern am äussersten Schmalrande unten hatten ganze Thierfiguren nicht mehr Platz; dies wird wohl die Veranlassung dazu gegeben haben, dass in jeden dieser Zwickel ein Vogel eingestellt wurde mit nach vorne abwärts geneigtem Kopf, als wollte er mit dem Schnabel an die Brust picken.

Die schmale Bordüre enthält eine eckig gebrochene fortlaufende Wellenranke, die abwechselnd von einer Kranzpalmette in schräger Projection, einer quadratischen Rosette oder einem schrägen oblongen Motiv, dessen gegliederte Contour auf das Lanzettblatt als Vorbild zu weisen scheint, durchsetzt ist. An die Palmetten und Rosetten setzt sich jedesmal an zwei in der Diagonale auseinanderliegenden Punkten je ein zwiespältiger Kelch an.

Hätten wir mit diesem Teppich in der That einen archaischen Typus vor uns, so müssten wir darin die Keime der späteren Entwicklung finden. Wir müssten annehmen, dass diese Entwicklung mit dem Eckigen begonnen und allmälig in das Runde hinübergeführt hat. Waren nun diese plumpen, unförmigen Lanzettblätter mit spitzzackigen Contouren das Ursprüngliche, oder die elegant geschwungenen, wie wir sie auf den Prachtstücken orientalischer Teppichknüpferei kennen gelernt haben? Auch die Betrachtung der grossen Palmetten ist für die Entscheidung dieser Frage sehr wichtig. Was kann der vielgezackte Fächer Anderes sein als die lineare Stilisirung des lebendigen akanthisirenden Fächers, den das Motiv z. B. an den Polenteppichen zeigt? Es sind die mannigfach umgekniffenen Blattränder der naturalisirenden Palmette, die man da in geraden Linien hinzuzuzeichnen sich bemüht hat: der umgekehrte Process wäre geradezu unnatürlich.

---

[1] Decomposition siehe Tafel XXXIV, Nr. 45.

[2] Die Abbildung einer Ecke dieses Teppichs in dem wiederholt citirten Aufsatze von W. Bode ist augenscheinlich ein blosser Abdruck nach der Robinson'schen Chromolithographie, unter Beifügung einiger Retouchen.

Auch die spärlichen einschlägigen Reste mittelalterlich-saracenischer Ornamentik widersprechen einer solchen Annahme: die tauschirten Mossulbronzen sowie die gewebten saracenischen Seidenstoffe zeigen durchwegs ein aus der Kreisform heraus construirtes, rein geschwungenes Rankenornament, nicht ein geknicktes wie an unserem Teppich. Eine geometrisirende Stilisirung neben der vollrunden hat es gewiss allezeit auf localen Gebieten gegeben, aber um das Eckige geradezu zum Ausgangspunkte zu machen, wie neuerdings versucht wurde, fehlt es sowohl an äusseren Beweisen als an innerer Wahrscheinlichkeit. Wie der geometrische Stil in der saracenischen Teppichornamentik im späteren Mittelalter wirklich ausgesehen hat, dafür werden wir übrigens ein Beispiel in Nr. 49 (Taf. XXXVIII) kennen lernen.

Die Blüthenrankenornamentik dieses Teppichs ist nach alledem nicht als eine historische Vorstufe derjenigen, die wir früher kennen gelernt haben, zu betrachten, sondern vielmehr als eine Ableitung aus dieser. *In welche Zeit und Umgebung haben wir diese Ableitung zu versetzen?* Wollten wir hiebei blos das Maass der eckigen Stilisirung zu Grunde legen, so müssten wir in eine verhältnissmässig sehr späte Zeit herabgehen. Es wurde aber schon im Text zu Taf. XXII hervorgehoben, dass eine allzu späte Datirung durch das bei aller Rohheit charaktervolle Ensemble dieses und ähnlicher Teppiche und vor Allem durch ihre farbige Erscheinung unmöglich gemacht wird. Es bleibt hienach auch im vorliegenden Falle nur die eine Möglichkeit offen, eine verhältnissmässig frühe locale Entwicklung anzunehmen, die im Allgemeinen an die gemeinsaracenische, wo nicht specifisch persische angeknüpft hat, aber in einigen massgebenden Punkten, insbesondere in der decorativen Verwendung von Thierfiguren, ihre selbstständigen Wege gegangen ist. Wo werden wir aber den Schauplatz dieser localen Entwicklung zu suchen haben?

Auch heute muss ich diesbezüglich vor Allem auf die chinesischen Elemente in der Decoration dieses Teppichs hinweisen, wie ich es schon seinerzeit bei anderer Gelegenheit (in den Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums 1891, pag. 405) gethan habe. Damit ist ein unmittelbar chinesischer Ursprung heute ebensowenig gemeint, als ich denselben an jener anderen Stelle behauptet habe. Der chinesische Einfluss äussert sich in unzweifelhafter Weise einmal in den Drachengebilden, die allerdings längst Gemeingut auch der persischen Ornamentik geworden waren, und ferner in den Wolkenbändern, die sich innerhalb der Zickzackbänder und Lanzettblätter vielfach verstreut finden, und zwar in jener amorphen, echt chinesischen Stilisirung, in der sie sich auch auf chinesischen Teppichen finden. Für's Dritte möchte ich diesbezüglich auf das dreilappige Blatt hinweisen, dem man ebenfalls an diesem Teppich so häufig begegnet, und das bekanntlich für Teppiche aus Chinesisch-Turkestan geradezu charakteristisch ist. Allerdings findet sich dasselbe auch auf persischen Teppichen, aber erst auf solchen aus neuerer Zeit: es gibt sich hienach als eine spätere Ableitung, Reducirung eines volleren, runderen Motivs. Gerade das Studium dieses Teppichs, an welchem sich auch das fünfspältige Blatt als Uebergangsform vom Lanzettblatt findet, erscheint geeignet, diesbezüglich alle Zweifel zu beheben: man sehe z. B., wie das dreispältige Blatt sich an die knospenartigen Blüthen ansetzt, genau wie das volle, rundlich ausgezackte Blatt an den persischen Teppichen der besten Zeit.

In diesem Lichte betrachtet, erscheint der Teppich Nr. 47 als eine wenn auch nicht ganz späte, so doch gewiss nicht mehr mittelalterliche Arbeit, aus einem Gebiete, das mittelbar oder unmittelbar chinesische Einflüsse erfahren haben muss. Abbildungen solcher Teppiche auf Bildern des Trecento oder Quattrocento hat ja auch W. Bode nicht beizubringen vermocht; diejenigen, die er gibt, enthalten zwar verzerrte Thiergebilde in quadrirten Feldern, aber kein einziger zeigt eine Blumenrankenornamentik, deren Betrachtung eine Entwicklungsgeschichte des orientalischen Knüpfteppichs vor allem Anderen zu Grunde gelegt werden muss. Mit diesen einfach quadrirten Teppichen, deren durchwegs orientalische Herkunft übrigens noch gar nicht sicher steht, hat unser Teppich 47 ebensowenig zu schaffen als Nr. 42, den man gleichfalls damit in Verbindung zu bringen versucht hat.

Auch das Muster der **Bordüre** muss noch mit einigen Worten Erörterung finden, weil dasselbe gleichfalls dazu benützt worden ist, um den archaischen Charakter des Teppichs zu begründen. Eine schmale, saumlose Bordüre soll nämlich bereits an und für sich für ein hohes Alter eines Teppichs sprechen. Demgegenüber verweise ich auf den Teppich Nr. 4 (Taf. III). Wir fanden da einem mit bedeutungsvollen Motiven gefüllten Innenfelde eine schmale, unansehnliche, überaus schlecht gezeichnete Bordüre angehängt. Die einzige Erklärung, die wir damals für eine so widerspruchsvolle Beschaffenheit des Teppichs zu geben im Stande waren, lautete dahin, dass wir darin eine späte Copie nach einem guten Innenmuster unter *Beifügung einer selbsterfundenen Bordüre zu erblicken hätten.* Vielleicht ist es auch nicht zufällig, dass die schlechte Bordüre von Nr. 4 gerade dieselben zwiespältigen Kelche zeigt, wie sie sich an die Rosetten und Palmetten in der Bordüre von Nr. 47 ansetzen. Eine schmale Bordüre mit unscheinbaren Gabelzinkensäumen fanden wir ferner auch an Nr. 17 (Taf. XIII), dessen Innenmuster wir ebenfalls als spätere Copie nach einem Beispiel aus der besten Zeit bezeichnen konnten. Endlich ist noch auf Nr. 31 (Taf. XXII) zu verweisen, welcher Teppich ja hinsichtlich der Stilisirung seiner vegetabilischen Musterung als in gewissen Beziehungen zu Nr. 47 stehend bezeichnet wurde, und dessen »kaukasische« Bordüre ebenfalls im Verhältniss zum Innenfelde überaus schmal erscheint. In dieser »kaukasischen« Bordüre erkannten wir eine geometrische Schematisirung einer intermittirenden Wellenranke, d. i. des auf persischen Teppichen allergebräuchlichsten Bordürenmotivs. Auch die Bordüre von Nr. 47 hat ihre unmittelbaren Vorbilder in der persischen Kunst: man vergleiche nur damit die Bordüre eines Teppichs aus kaiserlichem Besitz zu Schönbrunn, der auf Taf. XX des Jahrbuches der kaiserlichen Kunstsammlungen, Bd. XIII, abgebildet ist. Die Bordüre dieses letztgenannten Teppichs ist völlig nach typisch »persischer« Art gehalten und dementsprechend beiderseits von einem rankengemusterten Saum eingefasst. Nach der von uns bekämpften Anschauung müsste daher dieser Teppich jünger sein als Nr. 47; man braucht aber nur die schräg projicirten Palmetten da und dort miteinander zu vergleichen, um einzusehen, dass der naturalistisch ausgezackte und belebte Blattkranz des kaiserlichen Teppichs das Prius, die eckige Schematisirung in Nr. 47 das abgeleitete Posterius sein muss.

Was die unentschieden gebliebene Frage nach dem Local der Entstehung betrifft, so muss noch einmal auf den vorhin erwähnten Umstand hingewiesen werden, dass der Teppich Nr. 31 mit seiner nahe verwandten Stilisirung des Palmettenmotivs eine »kaukasische« Bordüre aufzuweisen hat. Eine kaukasische Herkunft des Teppichs Nr. 47 soll zwar darum ebensowenig behauptet sein wie vorher eine chinesische. Aber den darin enthaltenen Fingerzeig wollen wir dennoch nicht unregistrirt lassen. Nördlich von den Grenzen des persischen Reiches dehnten sich ja die vagen Wohnbezirke der halbnomadischen Völker theils kaukasischen, theils turkmenischen Stammes, deren einzelne in vorübergehenden Fällen zu grösserer Macht und dementsprechendem Bedürfniss nach Luxusentfaltung gelangten. Standen diese Völker in künstlerischer Abhängigkeit von ihrem mächtigsten und cultivirtesten Nachbar — dem Perserkönig — so vermittelten sie andererseits den Uebergang zur chinesischen Machtsphäre und vermuthlich auch zur chinesischen Kunstsphäre. Ich halte es daher für das Wahrscheinlichste, dass der Teppich Nr. 47, zu welchem W. Bode und das Berliner Kunstgewerbe-Museum Seitenstücke besitzen, am Hofe eines der transoxanischen Khans des XVII., vielleicht noch des XVI. Jahrhunderts seine Entstehung gefunden hat. Ebendahin gehört wohl auch der »Kalmüken«-Teppich bei Robinson, Taf. 10, mit seinen stilisirten Thierfiguren.

In Zinkdruck abgebildet und kurz besprochen ist der Teppich Nr. 47 in dem oft citirten Aufsatze von *W. Bode im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XIII, 1, ausführlicher von* demselben Verfasser in der zweiten Lieferung dieses unseres Werkes.

Tafel XXXVII. Nr. 48—52.

Die auf dieser Tafel abgebildeten fünf Proben indischer Teppiche belehren in recht anschaulicher Weise einerseits über die absolute Abhängigkeit der ganzen indischen Teppichknüpferei von der benachbarten persischen, andererseits über die wenig bedeutsame Fortbildung, welche die persische Teppichornamentik auf indischem Boden in Folge einer allmäligen Differenzirung und Acclimatisirung gefunden hat.

Charakteristisch für indische Teppiche ist die Häufung der Bordürensäume (Nr. 48 bis 50), die sich bezeichnendermassen auch an Teppichen aus dem ostpersischen Khorassan häufig beobachten lässt, die Kleinlichkeit der Motive, die aber bei einer Ausführung in geringen Dimensionen (Nr. 48) immer noch einen glücklicheren Eindruck hervorbringen, als bei einer kühneren Gestaltung (Nr. 49), in Bezug auf die farbige Erscheinung das Roth und Weiss, daneben Gelb und Schwarz, dagegen wenig Blau. Die Eckfelder verkümmern (Nr. 48), die Ranken werden zu blossen geknickten Stengeln behufs Verbindung der Blüthenmotive, oder sie erfahren eine naturalistische Umbildung (Bordüre von Nr. 52), in welcher man vergebens einen formgebenden Stilgedanken sucht. Vielfach begegnet auch eine Armuth in Gesammtconception und Details (Nr. 51), die der ganzen übrigen orientalischen Teppichknüpferei fremd ist.

Tafel XXXVIII. Nr. 53.

Kette Kammgarn, 4fach, 90 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag feines Kammgarn. *Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.*

Knüpfung. Kammgarn; 45 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40—43 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dieser Teppich zählt zu einer ziemlich zahlreichen Classe, die sich in völlig unverkennbarer Weise aus der grossen Masse älterer orientalischer Teppiche heraushebt. Charakteristisch für dieselbe ist sowohl das Colorit, das namentlich auf abgenützteren Beispielen, wie auf dem vorliegenden, einen bläulichen Gesammtton zeigt, während bei tadelloser Erhaltung das dunkle Grün vorschlägt; ferner das Ornament, das in streng geometrische Configurationen vertheilt ist, innerhalb dieser Configurationen aber meist kleine vegetabilische Ornamente, in geringer Anzahl von Einzeltypen und ganz bestimmter Stilisirung aufzuweisen hat; endlich eine grosse Abwechslung im Format. Auch das quadratische Format des vorliegenden Teppichs ist ein für orientalische Teppiche im Allgemeinen ungewöhnliches.

Die Mitte des **Innenfeldes** nimmt ein achtzackiger Stern ein, in welchen mehrfache concentrische Zonen von achteckiger Form eingeschrieben sind. Die Ecken sind durch dreieckige Felder bezeichnet, aber auch in der Mitte jeder Seite schneidet ein Dreieck von der Bordüre her in das Innenfeld hinein, und selbst der übrige Raum des letzteren ist fast durchwegs in geometrische, untereinander zusammenhanglose, aber symmetrisch verstreute Polygone aufgetheilt. Oben und unten erscheint das Innenfeld durch eine selbstständige Borte abgeschlossen.

Auch die **Bordüre** zeigt im Mittelstreifen eine Theilung in zwei alternirende geometrische Configurationen: eine oblonge mit zackig gebrochenen Schmalenden und eine centrale, achteckige.

Unter den Einzelmotiven, mit denen alle diese geometrischen Configurationen gefüllt sind, fällt am meisten auf eine an langem Stiele sitzende Blüthe von halbmondförmigem Profil, dessen spitze Enden an den Seiten volutenartig herabgezogen sind. Wie anatolische Gebetteppiche (Nr. 12, Taf. VIII) vermuthen lassen, hängt diese Form mit dem Motiv der »Nelke« zusammen. Eine Anzahl dieser Blüthen ist gewöhnlich um ein mittleres Quadrat herum in strahlenförmiger Zusammensetzung zu einem centralen Strausse vereinigt. Ferner bemerkt man ein längliches Blatt- oder Blumenprofil mit kurzem Stengel und einer Volute am Ansatz, oben in eine schräge Spitze auslaufend, historisch wahrscheinlich mit dem in die saracenische Kunst übergegangenen Motiv der Halbpalmette zusammenhängend. Ausserdem begegnen auch dreispältige Motive. Die Rosetten sind bis zur Sternform geometrisirt.

Die Neigung zu geometrischer Stilisirung, die uns somit an den vegetabilischen Motiven dieses Teppichs entgegentritt, ist aber in diesem Falle nicht auf Rechnung einer vorgeschrittenen Stilentwicklung in der Spätzeit der letztverflossenen Jahrhunderte zu setzen. Es ist vielmehr der Geist mittelalterlich-saracenischen Stiles, der uns da entgegentritt. Dies beweist namentlich die vielfach bemerkbare Neigung *zur Volutenbildung an den vegetabilischen Motiven. Da die antike Kunst im Oriente allezeit strenger* und conservativer an den stilisirten hellenistischen Motiven festgehalten hat gegenüber der naturalistischen Tendenz der römisch-westmittelländischen Kunst, so erscheint es nur natürlich, dass wir in der Pflanzenornamentik der frühsaracenischen Kunst wohl ein Anknüpfen an die mit Voluten versehenen Palmettenbildungen der griechischen Kunst, aber nicht an den naturalistischen Akanthus der Römer wahrnehmen. Die mit Voluten ausgestatteten Blüthenbildungen der saracenischen Kunst sind es nun, die uns an dem vorliegenden Teppich so charakteristischermassen entgegentreten. In diesem Falle ist die Stilisirung in der That als Archaismus aufzufassen, und darin beruht das wesentliche Interesse, das diese Teppichclasse verdient, weil sie uns ein Stück Vorgeschichte des orientalischen Teppichs in mittelalterlicher Zeit vor Augen führt, und zwar in einem weit bedeutsameren Maasse als die auf einigen italienischen Bildern des Trecento wahrzunehmenden rohen Thierfiguren, bei deren Anblick wir uns vergebens fragen, wo denn da der Zusammenhang mit der hochgepriesenen saracenischen Kunst liegen soll? Dass man dem Rankenornamente auch den für die ältere saracenische Kunst charakteristischen undulirenden Schwung zu geben wusste, beweisen die intermittirenden Wellenranken in den Säumen, die in doppelter Wiederholung den Mittelstreifen der Bordüre begrenzen.

Damit hätten wir die kunsthistorische Stellung dieses Teppichs und der ganzen zugehörigen Classe gekennzeichnet. Für eine genauere Zeitbestimmung wurden bisher noch zwei äussere Momente geltend gemacht. W. Bode glaubte die oberflächliche Abbildung eines solchen Teppichs auf einem Bilde des Carpaccio in der Brera zu erkennen; damit würden wir etwa in's Ende des XV. Jahrhunderts gelangen. Ferner besitzt das Oesterreichische Museum einen runden Teppich derselben Classe mit einem Doppelwappen in der Mitte, dessen Stil in das XVI. Jahrhundert, der Inhalt, soviel bisher darüber ermittelt werden konnte, nach Spanien weist. Man wird auf Grund dessen freilich nicht viel mehr sagen dürfen, als dass die ganze Teppichclasse ungefähr so alt ist, als überhaupt Gebrauchsgegenstände aus thierischer Wolle sich existenzfähig erwiesen haben.

Auch hinsichtlich des Locals, wo diese Teppiche entstanden sein mögen, hat man mehrfache Vermuthungen aufgestellt. Freilich, der altsaracenische Charakter allein erscheint nicht geeignet, uns einen bestimmten Anhaltspunkt an die Hand zu geben, da derselbe von Cadix bis zum Himalaya verbreitet gewesen war, wo nur der Islam das Erbe der spätrömisch-byzantinischen Kunst übernommen hat. Aber unter allen Provenienzen der saracenischen Kunst ist es eine, welche in ihrer Decoration die meisten Anklänge an die Ornamentik unseres Teppichs aufweist. In marokkanischen Stickereien begegnen ziemlich ständig die Achtecke, namentlich mit ausspringenden Seiten, wie in der Bordüre von Nr. 49, ferner die Kleinmuster an Stäbchen, wenngleich dieselben seither inmitten des allgemeinen Verfalles der orientalischen Künste ebenfalls ihren Charakter wesentlich eingebüsst haben. Aus keinem anderen Gebiete orientalischer Kunst lassen sich so enge Parallelen zur Ornamentik dieses Teppichs beibringen, und damit liesse sich auch die Beobachtung von Purdon Clarke sehr gut vereinigen, dass zu Murcia in Spanien noch eine grössere Anzahl solcher Teppiche in Kirchen erhalten wäre, was diesen verdienten englischen Forscher veranlasst hat, die ganze Classe überhaupt spanisch-maurischem Ursprung zuzuweisen. Wenn dagegen neuerdings, offenbar um auch diese Meinung nicht unwidersprochen zu lassen und eine abweichende zu äussern, auf Syrien oder Kleinasien als Heimat dieser Teppiche gerathen wurde, so reichen die hiefür beigebrachten Gründe wenigstens dermalen noch keineswegs aus, um diejenigen aufzuwiegen, die bislang für marokkanischen Ursprung sprechen. Man hat dabei offenbar vor Allem die centralen Nelkensträusse, die *tulpenartigen Profile und dreispältigen Blätter im Auge, die sich auch an einer bestimmten Classe* von anatolischen Gebetteppichen finden; man vergleiche hiefür die Bordüren von Nr. 11 und 12 (Taf. VIII). Aber gerade die Nelke ist, wie schon an früheren Stellen betont wurde, ein gemeinsaracenisches Motiv, das sich im Mittelalter, inbesondere im Westen, auf spanischen und sicilianischen Fayencen, also auf maurischem Kunstboden, nachweisen lässt. Das Vorkommen desselben auf den anatolischen Teppichen braucht uns deshalb nicht zu verwundern, da ja in Kleinasien der Hauptentwicklungsherd der griechisch-saracenischen Kunst gelegen gewesen sein dürfte, worauf auch das vorzugsweise Vorkommen des archaischen Nischenschemas mit dem Hufeisenbogen, gerade auf anatolischen Teppichen, schliessen lässt.

Dass die Vertreter dieser Teppichclasse in Museen und Privatsammlungen nicht gerade selten zu finden sind, wurde schon erwähnt. Was mir davon bis vor Kurzem bekannt geworden war, habe ich im Jahrbuch der kaiserlichen Kunstsammlungen, XIII, S. 325, aufgezählt; ebenda findet sich eines der besterhaltenen und prächtigsten Stücke, ein langer Seidenteppich im kaiserlichen Besitze zu Schönbrunn, in Heliogravüre reproducirt. Die farbige Abbildung eines runden Teppichs dieses Genres hat schon Julius Lessing in seinen »Altorientalischen Teppichmustern« auf Taf. VI—VIII geliefert. Ein runder Teppich ist auch derjenige mit dem Doppelwappen, den das Oesterreichische Museum besitzt, und ein anderer im South-Kensington-Museum, den W. Bode darum eine Tischdecke nennen möchte. Man braucht aber deshalb noch nicht, wie auch schon geschehen ist, auf europäische Bestellung zu schliessen, weil centrale Räume der saracenischen Architektur besonders eigenthümlich waren. Auch lässt das erwähnte Doppelwappen auf dem Teppich im Oesterreichischen Museum durch zahlreiche Unregelmässigkeiten erkennen, dass an der Stelle, wo sich dasselbe eingeknüpft befindet, Veränderungen in der Textur vorgenommen worden sind, also höchst wahrscheinlich das Wappen erst nachträglich in den fertigen Teppich hineingeknüpft wurde.

Tafel XXXIX. Nr. 54, 55.

Kette Kammgarn, 2fach, 90—100 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Kammgarn, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 2fach; 45—50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 65—70 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Diese beiden Gebetteppiche unterscheiden sich von den früher publicirten hauptsächlich durch ihre Bordüren. Das an den Gebetteppichen vor Allem maassgebende Motiv, die Gebetnische, haben wir nämlich in der gleichen Form schon wiederholt kennen gelernt: sowohl den abgetreppten (Taf. X) als den konischen (Taf. XXV) Spitzgiebel. Für die Bordüre und überhaupt für das Ensemble von Nr. 54 bietet die nächste Analogie Nr. 14 (Taf. X). Auch dieser letztere Teppich zeigt nicht den typischen Mittelstreifen zwischen zwei schmäleren Säumen, sondern eine Reihe schmaler Streifen zwischen zwei breiten Saumborten. Während aber an Nr. 14 die Zahl der mittleren Streifen nur drei beträgt, und diese mit grossen, die Breite eines jeden Streifens ausfüllenden Blüthenzweigen gemustert sind, haben wir an Nr. 54 sieben ganz schmale Parallelstreifen von abwechselnd heller und dunkler Grundirung, mit ganz kleinen, der Reihe nach verstreuten Mustern. Von anatolischen Gebetteppichen mit Bordüren von solcher Beschaffenheit war auf der Teppichausstellung des Handels-Museums eine ganze Anzahl zu sehen.

Auch am Gebetteppich Nr. 55 liegt das Charakteristische in der Bordüre. Hier haben wir zwar den breiten Mittelstreifen zwischen zwei Säumen, die ihrerseits wieder von schmalen »Nähten« begrenzt sind. Aber innerhalb dieses gemeinüblichen Schemas beruht das Abweichende darin, dass das Muster nicht in zusammenhängendem Rankenflusse verläuft, sondern in einzelne mit je drei Blumen besetzte Zweiglein zerfällt, die in schräger Projection abwechselnd nach innen oder aussen gekehrt sind. Die Form der Blüthen wechselt in jedem Streifen; besonders charakteristisch für die ganze Gruppe sind die grossen granatapfelartigen Blüthen des Mittelstreifens.

Tafel XXXX. Nr. 56.

Kette grobe Baumwolle, 4fach, 80 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Kammgarn; 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Das wesentlichste Element, aus dessen stetiger Wiederholung sich das Muster des **Innenfeldes** dieses Teppichs zusammensetzt, haben wir schon auf einem anderen Teppich kennen gelernt. Man vergleiche den Gebetteppich Nr. 18 (Taf. XIV) und fasse den unteren Theil seines Innenmusters, von den beiden Rosettenzweigen abwärts, in's Auge. Die Configuration, die wir da erhalten, mit ihren charakteristischen Rosettenzweigen und S-förmig geschwungenen Lanzettblättern ist es, die in Nr. 56, reihenweise abwechselnd nach auf- und abwärts gewendet, immer wiederkehrt. An den Punkten, wo in diesem Muster je vier der gedachten Lanzettblätter zusammentreten, entstand in Folge der starken Einziehung dieser Blätter ein leerer Raum: dieser ist jeweilig durch eine Rosette ausgefüllt, an die sich strahlenförmig acht durch Bogenranken untereinander verbundene Kranzpalmetten ansetzen. Dies sind die zwei Combinationen vegetabilischer Motive, aus denen sich die Musterung des Innenfeldes zusammensetzt.

Hiebei haben wir aber das Mittelmedaillon und die Eckfelder ausser Acht gelassen, entgegen dem sonst von uns beobachteten natürlichen Vorgange, bei der Beschreibung Mitte und Ecken als tonangebende Hauptmotive in den Vordergrund zu stellen. Wir haben aber in diesem Falle eine Ausnahme eintreten lassen, einmal um des Umstandes willen, als wir mit dem Hinweise auf das Vorkommen desselben Musters auf Taf. XIV im Stande waren, in das etwas verworrene Innenmuster von Nr. 56 sofort und von vornherein Klarheit zu bringen; die hiemit begangene Abweichung von der Regel war uns aber an diesem Teppiche auch wesentlich erleichtert durch den Umstand, als das Mittelmedaillon und die Eckfelder hier verhältnissmässig sehr geringe Dimensionen zeigen, so dass der dazwischenliegende Grund im Gesammteindruck entschieden überwiegt. Betrachten wir nun den Inhalt von Mitte und Ecken.

Das Mittelmedaillon ist kreisförmig, seine Peripherie in Rundzacken gegliedert. Die Füllung ist eine radiante: aus einer centralen Rosette, die eine Abstufung in mehrfache Zonen aufweist, entwickeln sich Blumen an langen Stengeln, die ihre Kronen gleich Strahlen gegen die Aussencontour des Medaillons entsenden. Unter den Blumentypen sehen wir immer einen Hyacinthenzweig alterniren mit einer Gruppe von je drei anderen Blumen, die aus einer gemeinschaftlichen Profilblume emporwachsen: in der Mitte dieser Blumengruppen befindet sich abwechselnd eine Nelke oder eine Tulpe, zu den Seiten zweierlei Varianten rosenartiger Motive. Es ist dies die gleiche Blumenflora, von der schon an früherer Stelle, und zwar gleichfalls bei Besprechung von Taf. XIV, die Rede gewesen ist, und die ob ihres augenscheinlichen Zusammenhanges mit den sogenannten rhodischen Fayencen als auf vorderasiatischen Ursprung hinweisend bezeichnet werden konnte. Was uns also schon die theilweise Identität des Grundmusters von Nr. 56 mit dem Innenmuster des kleinasiatischen Gebetteppichs Nr. 18 ahnen liess, erscheint vollends bestätigt durch das Pflanzenornament im Mittelmedaillon.

Die Eckfelder von Nr. 56 erweisen sich als völlig genaue Viertelausschnitte des Mittelmedaillons.

Die **Bordüre** zeigt schon auf den ersten Blick ebenfalls nahe Verwandtschaft mit derjenigen von Nr. 18. Die beiderseitigen Säume sind überhaupt in Bezug auf ihr Hauptmuster identisch. Nur die begleitenden »Nähte« sind da und dort andere: an Nr. 56 sind es Gabelzinken, die so häufig an den sogenannten Polenteppichen wiederkehren. Der Mittelstreifen von Nr. 56 enthält eine ausgesprochene intermittirende Wellenranke, während an Nr. 18 die Palmetten und Rosetten zwar gemäss dem gleichen Schema vertheilt, aber nicht durch eine fortlaufende Ranke untereinander verbunden waren. Die Leitmotive, in denen die Wellenranke im Mittelstreifen der Bordüre von Nr. 56 intermittirt, sind durchwegs Palmetten von zweierlei Typus mit geringen Verschiedenheiten, von deren Kronen die Lanzettblätter in der von Nr. 18 her bekannten Weise, in der gleichen flotten Stilisirung gehalten, ausgehen. Von diesen divergirenden Lanzettblättern springt beiderseits in der gleichen Richtung noch je eines vor. Die Schwingungen der Wellenranke sind auch jedesmal von einer Palmette durchsetzt; an die Stelle der Hyacinthenzweige von Nr. 18 sind hier wiederum Lanzettblätter getreten, die theils durch ihren spitzwinklig gebrochenen Stengel, theils durch ihre S-förmige Krümmung auffallen. Die Bordüre von Nr. 56 scheint den unmittelbaren Beweis dafür zu erbringen, dass das Bordürenschema von Nr. 18 trotz der Verbindungslosigkeit seiner einzelnen Leitmotive untereinander dennoch das Motiv der intermittirenden Wellenranke zum Ausgangspunkte gehabt haben muss.

Ein mit Nr. 56 nächstverwandter Teppich befindet sich im Schönbrunner Teppichdepôt; farbig abgebildet ist derselbe im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Taf. XXV und ebenda auch ausführlich besprochen. Das Grundmuster von Nr. 56 mit seinen zwei alternirenden Compositionen von Blumenmotiven kehrt darauf unverändert wieder; auch das Mittelmedaillon mit den Eckfeldern zeigt die gleiche Anordnung und Flora wie die betreffenden Theile an Nr. 56, vermehrt um die wolkenartigen Doppelbänder (Taf. XV), die wir gleichfalls als Indicien kleinasiatischen Ursprungs deuten zu dürfen glaubten. Dagegen ist das Muster im Mittelstreifen der Bordüre an jenem Teppich in kaiserlichem Besitze anders gestaltet, und zwar nicht im Rankenschema gehalten, sondern aus zwei auswärts gekehrten und stetig alternirenden Motiven zusammengesetzt, die ihrem Wesen nach wiederum mit dem Bordürenmuster von Nr. 19 (Taf. XV) nächstverwandt sind, wo auch die Gabelzinken in den »Nähten« wiederkehren. Vielfache und enge Beziehungen sind es also, welche die Teppiche auf Taf. XIV, XV und XXXX sowie den oben genannten aus kaiserlichem Besitze untereinander verknüpfen, und die uns veranlassen, dieselben neuerdings als zusammengehörige Gruppe, vermuthlich kleinasiatischen Ursprungs, hervorzuheben.

Tafel XXXXI. Nr. 57.

Kette flache Seide, 2fach, 170—180 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse mit Tafftbindung.
Knüpfung Kammgarn, 2fach, 85—90 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.
Brochirung flache Seide, 4fach mit Gold und Silber umwunden. Ripsbindung. Nach je 3 Grundschüssen 8 Brochirschüsse.

Die an diesem Teppich reichlich zur Verwendung gelangten Goldfäden sind in der gleichen Weise wie an dem in der zweiten Lieferung auf Taf. XI und XVI publicirten Teppich des Fürsten Lobanow mittelst Wirkerei eingearbeitet; der Teppich zählt hienach schon nach seiner technischen Beschaffenheit zu der ausgezeichnetsten Gruppe älterer persischer Teppiche, als deren glänzendsten Repräsentanten wir den Jagdteppich im Besitze des Allerhöchsten Hofes ansehen dürfen. Leider ist an dem vorliegenden Teppich das Edelmetall stark abgerieben, wie es eben die jahrhundertelange Benützung zum Bodenbelag nothwendigermassen zur Folge haben musste.

Die Decoration ist fast ausschliesslich durch Blumenranken bestritten. Die in kreisförmigem Schwunge verlaufenden Ranken sind hier noch die Hauptsache; an sie setzen sich Blumen und Blätter an, wogegen in der späteren Teppichornamentik die Blumen das Massgebende werden, die Ranken zu verbindenden Stengeln herabsinken, deren geknickte Linien den Raum zwischen den grossen Palmetten nothdürftig und in gesuchter Weise ausfüllen. Die Blumenmotive an unserem Teppiche sind uns gleichfalls bekannt und vertraut von den besten Exemplaren, die bisher ihre Veröffentlichung in diesem Werke gefunden haben. Die Behandlung der Palmetten im Detail ist eine ausgesprochen naturalistische und die ausgezackten Contouren der Einzelblätter lassen darüber keinen Zweifel. Trotzdem nächstverwandte Motive fortwährend wiederkehren, erscheint doch jede Langeweile ferngehalten, einerseits durch die üppige Mannigfaltigkeit der Detailbehandlung, andererseits durch die verschiedenen Grössenverhältnisse, deren fein abgewogene Vertheilung über die keineswegs geringe Fläche einen so glücklichen Gesammteindruck hervorbringt, was um so höher anzuschlagen ist, als das so häufige und bequeme Mittel zur Raumbrechung, die Einstellung von Mittelmedaillons und Eckfeldern, verschmäht wurde. Zu den Blumenranken gesellen sich in leichter und spielender Verstreuung, trotz streng symmetrischer Anordnung, Vögel mit den vier Schwanzfedern des Phönix und Wolkenbänder in der Omega- und in der Schlangenform, also zwei chinesirende Decorationsmotive, die uns gleichwohl an älteren persischen Teppichen bereits des Oefteren begegnet sind.

Innenfeld und **Bordüre** zeigen die gleiche Ornamentik. Schliessen sich im ersteren die Blumenranken in grossen Spiralen zusammen, so war in der Bordüre die Beschränkung auf das Wellenranken-Schema schon durch die Configuration bedingt. Sowohl in den Motiven als in der Rankenführung zeigt diese Bordüre enge Verwandtschaft mit derjenigen des Jagdteppichs, wenn man von den Genienpaaren dieses letzteren absieht. Von den Säumen enthält der innere abwechselnd Rosetten und oblonge sechseckige Kartuschen, in denen gleichfalls je eine Rosette mit zwei angesetzten Blättchen zu sehen ist. Den Aussensaum füllen zwei einander überschneidende Wellenranken, von denen die eine mit Palmetten, die andere mit Zweigen, an denen je drei Rosetten sitzen, durchsetzt ist. Dieses namentlich durch die Rosettenzweige unverkennbar charakterisirte Saummuster begegnet noch heute in den Bordüren moderner Ferahan-Teppiche.

Die Ornamentik im Allgemeinen und die naturalistische Behandlung der Blumendetails an diesem Teppich weist auf eine Entstehung in der besten Zeit persischer Teppichknüpferei, soweit uns Denkmäler derselben erhalten sind. Exemplare dieses in seiner Gesammterscheinung unverkennbaren Typus finden sich verhältnissmässig nicht selten; dass sie aus einem engbegrenzten Productionsgebiet, vermuthlich aus einer bestimmten Hofmanufactur stammen, beweist namentlich die Uebereinstimmung, die nebst den Motiven in der farbigen Erscheinung zu vermerken ist. Besonders häufig begegnet der satte rothe Innengrund mit der tiefgrünen Bordüre, wie es eben an dem vorliegenden Beispiel zu sehen ist. Ein anderes Exemplar hat Vincent Robinson auf Taf. 12 seiner Eastern Carpet's abgebildet. Die kleinen Abweichungen im Detail, neben der Uebereinstimmung in der Grundconception, zwischen diesen beiden Teppichen zu verfolgen, ist äusserst lehrreich. Der Aussensaum, den wir an unserem Teppich Nr. 57 als besonders charakteristisch hervorgehoben haben, kehrt am Robinson'schen Teppich in völlig identischer Form wieder.

W. Bode hat Abbildungen von Teppichen dieser Art auf niederländischen Gemälden des XVII. Jahrhunderts nachgewiesen. Die best erhaltenen Exemplare, wie z. B. der vorliegende Nr. 57, werden aber zweifellos noch in das XVI. Jahrhundert zu datiren sein. Mehrfache Umstände, die zum Theile auch in unserem Texte bereits Erwähnung gefunden haben, sprechen dafür, dass die im XVII. Jahrhundert in Persien gebrauchten und gearbeiteten Luxusteppiche aus Seide und Gold in der Hauptsache durch die Classe der sogenannten Polenteppiche repräsentirt sind. Dies hindert natürlich nicht, dass zu der gleichen Zeit Rubens und seine Genossen in den Besitz von Teppichen kamen, die bereits mehrere Decennien früher gefertigt worden waren.

Tafel XXXXII. Nr. 58.

Kette Baumwolle, 3fach, 140 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Kammgarn; 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 65—70 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Auch das **Innenfeld** dieses Teppichs ist mit Blumenranken überzogen, ohne Gliederung durch Mittelmedaillons und Eckfelder. Die Blumenranken verzweigen sich aber in diesem Falle nicht frei über die Fläche, sondern es hat hier bereits jenes gebundenere System platzgegriffen, das in der heutigen persischen Teppichknüpferei, im typischen Herati-Innenmuster, so überaus häufig begegnet. Um das der Decoration von Nr. 58 zu Grunde liegende Schema herauszuschälen, hat man die in Rautenform zusammengestellten Stäbchen in's Auge zu fassen, die in regelmässiger Reihung aufeinander folgen. Jeder von den vier Ecken einer solchen Stabraute schliesst sich eine Palmette an, die zugleich der in der Länge oder Breite darauffolgenden Stabraute gemeinsam ist. Die Stabrauten mit den grossen Palmetten bilden das Gerippe des Ganzen; daran setzt sich reichliches Füllsel. Die Motive sind durchwegs der persischen Decorationsflora entlehnt; ihre Behandlung erinnert an diejenige an den sogenannten Polenteppichen, woraus sich auf die Zeitstellung schliessen lässt. Daneben ist aus dem »arabesken« Formengebiete die Gabelranke zu vermerken, die an kräftig geschwungenem Stengel, bald aufwärts, bald abwärts weisend, an den schön geflammten Fächerpalmetten allenthalben wiederkehrt.

Die **Bordüre** enthält kein zusammenhängendes, fortlaufendes Rankenmuster, sondern zerfällt in einzelne pflanzliche Motive, die mit der Basis nach innen, mit den Spitzen oder Kronen nach aussen weisen. Zwei Baumtypen kehren da immer wieder: jener lanzettförmige, den man als Cypresse zu bezeichnen pflegt, und ein breitkroniger Laubbaum mit fünfblättrigen Blüthen in Rosettenform, über welchem sich zwei affrontirte Vögel mit den vier Schwanzfedern des Phönix befinden. Je zwei Bäume sind immer durch ein gleichfalls in Gewächsform aufsprossendes Gebilde von mehr stilisirter Art geschieden: Palmetten, Rosetten, Knospen und dreitheilige Blätter kennzeichnen dieses trennende Pflanzenmotiv als Product der persischen Decorationsflora. Von chinesirenden Elementen ist nebst dem bereits erwähnten Phönix ein jeweilig über diesem Vogel befindliches Wolkenband zu vermerken, das nicht die sarazenisirte Omega- oder Schlangenform, sondern ein echt chinesisches amorphes Profil zeigt. Auf die gefällige Art der Ecklösung muss besonders hingewiesen werden. Aussen- und Innensaum der Bordüre zeigen die gleiche Musterung: eine intermittirende Wellenranke mit Palmetten als Leitmotiv, jede Schwingung durchsetzt von einer schrägblättrigen Rosette zwischen zwei Knospen, also das gebräuchlichste persische Wellenranken-Schema. Zu bemerken ist aber die Bereicherung des Innensaumes gegen das Innenfeld zu durch mehrere schmale Leisten mit einfachster Musterung, einmal fortlaufende, das andere Mal ineinander geschachtelte Gabelzinken, an der Schmalseite überdies noch zu innerst eine Reihe S-förmig gebrochener Stäbchen.

Tafel XXXXIII. Nr. 59.[1]

Nach Material und Technik zählt dieser Teppich zu den sogenannten Polenteppichen, nach der Musterung seines **Innenfeldes** zu dem auf Taf. IV. (Nr 5) gegebenen Haupttypus dieser Teppichclasse. Eine ganz ähnliche Disposition des Rankenornaments begegnete uns an Nr. 32 (Taf. XXIII) und Nr. 45 (Taf. XXXIV), eine völlig nächstverwandte in Nr. 46 (Taf. XXXV). Die Musterung ist eine centrale, wenngleich ohne scharf umgrenztes Mittelmedaillon; deutlicher heben sich die Ecken heraus. Die Ranken sind noch recht schwungvoll gezeichnet; dagegen begegnen an den Blüthen einige fremdartige Züge, die in der persischen Decorationsflora ursprünglich fehlen. Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen reciproke Dreiblätter, in den Säumen genau die gleichen Muster wie Nr. 46, dessen nächste Verwandtschaft auch in Bezug auf das Innenmuster bereits hervorgehoben wurde. Es sind übrigens dieselben Saummuster, die an den allermeisten Polenteppichen (32, 45) immer wiederkehren.

Tafel XXXXIV. Nr. 60.

Kette Baumwolle, 3fach, 140 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, gestreckter Schuss, 2fach, wellenförmiger Schuss einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung flache Seide, 2fach; 70—80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60—70 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dieser schöne, leider nur fragmentarisch erhaltene Teppich erweist sich schon auf den ersten Blick als in nächster Beziehung zu den sogenannten Polenteppichen stehend, wenngleich ihm ein so wesentliches Kriterium dieser letzteren, wie die in der betreffenden eigenthümlichen Technik eingearbeiteten Goldfäden, mangelt. Das **Innenmuster** weist nämlich in der Gesammtdisposition sowie in den Einzelmotiven den Charakter des auf Taf. IV (Nr. 5) gegebenen Haupttypus der Polenteppiche auf. Den Raum zertheilen starke, schön gerollte Rankenbänder, jenseits welcher jeweilig auch die Grundfarbe wechselt. Die Blüthenmotive verrathen jene Neigung zur flotten skizzenhaften Behandlung, wie sie ebenfalls für die sogenannten Polenteppiche typisch ist. Als bemerkenswerthe Besonderheit wäre die oftmalige Wiederkehr der schlangenförmigen Wolkenbänder hervorzuheben. Alles dies weist den Teppich in ein früheres Entwicklungsstadium dieser vorwiegend dem XVII. Jahrhundert angehörigen Teppichclasse.

---

[1] Siehe Beschreibung Tafel IV Nr. 5.

In dem durch die Betrachtung des Innenmusters gewonnenen Eindruck werden wir durch die Beschaffenheit der **Bordüre** noch bestärkt. Der Mittelstreifen zeigt eine Disposition der Rankenornamentik, wie sie namentlich der besten Zeit des XVI. Jahrhunderts eigenthümlich gewesen war. Das Grundschema bildet eine Herati-Bordüre, deren leitende Palmetten jeweilig von je zwei Gabelranken kartuschenförmig eingerahmt erscheinen. Spricht dieser Umstand für eine verhältnissmässig frühe Zeit der Entstehung, so wird der Zusammenhang mit dem ersten Haupttypus der sogenannten Polenteppiche durch das Muster des Aussensaumes hergestellt, der sich in identischer Form gerade an Nr. 5 (Taf. IV, und zwar gleichfalls im Aussensaume wiederfindet. Der Innensaum zeigt dagegen ein höchst seltenes reciprokes Muster, in welchem ein halbes Dreiblatt das massgebende Element ausmacht: Je zwei solcher halber Dreiblätter in liegender Form untereinander durch einen Stengel verbunden, kehren in abwechselnder Färbung fortlaufend wieder. Es ist dieser Umstand deshalb hervorzuheben, weil durch die sonst nicht allzu häufigen reciproken Muster der innige Zusammenhang der persischen Teppichornamentik mit der sarazenischen sogenannten Arabeske besonders augenfällig hergestellt erscheint.

Tafel XXXXV. Nr. 61.

Was diesen Teppich gegenüber allen bisher betrachteten persischen Teppichen auszeichnet, ist die vollendete Stilisirung, die uns sowohl an der Rankenführung als an den Motiven entgegentritt. Denn dass wir es da mit der gleichen Blumenrankenornamentik zu thun haben, die wir nunmehr an so vielen Beispielen älterer persischer Teppichknüpferei kennen lernen konnten, leidet nicht einen Augenblick Zweifel. Waren aber dort die Ranken in kreisrundem Schwunge gehalten, die Blumen und Blätter entsprechend ihrer natürlichen Beschaffenheit gleichfalls von abgerundeten Contouren begrenzt, so tritt uns an diesem Teppich allenthalben das Eckige entgegen. Zwar haben wir bereits wiederholt Gelegenheit gehabt, die Neigung zur eckigen Stilisirung zu verzeichnen, die sich etwa vom XVII. Jahrhundert ab in zunehmendem Masse in der ganzen orientalischen Teppichornamentik bemerkbar gemacht hat (vgl. hiefür insbesondere den Text zu Nr. 17, Taf. XIII). War es aber in fast allen diesen Fällen eine mehr oder minder holprige Uebertragung des Runden in's Eckige, die von einem gesunkenen Können Zeugniss zu geben schien, so erscheint im vorliegenden Falle in die eckige Ausführung System und Stil gebracht.

Betrachten wir einmal die Verzierung des **Innenfeldes**. Die Ranken laufen da von Schmalseite zu Schmalseite strenge nach dem intermittirenden Schema, aber durchwegs in Winkeln gebrochen. Die Motive haben gleichfalls geradlinige und winklige Contouren erhalten; wir erkennen zwar noch mühelos in den Hauptmotiven alternirende Kranz- und Fächerpalmetten, dagegen stehen die grossen Rosetten ihrem Aussehen nach geometrisch geformten Sternen näher als Blumen in Vollansicht. Aehnliches gilt von den grossen dreispaltigen Blättern mit verdicktem und gekrümmtem Mitteltheil.

Die Musterung der **Bordüre** hängt nicht minder in Bezug auf Rankenführung und Einzelmotive auf's Engste mit der uns von den meisten persischen Teppichen her bekannten Bordürenornamentik zusammen, wogegen wiederum nur die eckige Stilisirung als charakteristische Abweichung auffällt. Im Mittelstreifen gewahren wir eine intermittirende Wellenranke. Die sich daransetzenden Palmetten, jede von einer Gabelrankenkartusche umschlossen, sind nicht zu verkennen; das abgetreppte Motiv, das jede Schwingung der Ranke zwischen je zwei Palmetten durchsetzt, ist ein eckig stilisirtes Lanzettblatt, wofür unter Anderem auf die Bordüre von Nr. 40 (Taf. XXX) als beweisgebend verwiesen werden kann. Der Innensaum enthält das gleiche Schema in der gleichen stilistischen Ausführung; an Stelle der Palmetten sind hier an den Unterbrechungsstellen der Ranke Rosetten von zweierlei sternförmigem Habitus getreten. Im Aussensaum bilden zwei einander überschneidende gebrochene Wellenlinien sechseckige Compartimente, an deren Berührungspunkten je eine achtblättrige Rosette sitzt. In der Längenaxe des Teppichs sowie in den Ecklösungen sind einige Unregelmässigkeiten des Musters zu vermerken.

Tafel XXXXVI. Nr. 62.[1]

Das **Innenmuster** dieses Polenteppichs ist in allem Wesentlichen identisch mit demjenigen von Nr. 46 (Taf. XXXV); vgl. auch das über Nr. 59 (Taf. XXXXIV) Gesagte. Die Rankenstengel haben zum Theil noch mehr als an Nr. 46 den vollen Schwung eingebüsst. Die **Bordüre** enthält im Mittelstreifen eine intermittirende Wellenranke; die steife Biegung der Lanzettblätter sowie die stilistische Behandlung der oblongen Blüthenmotive, von denen jede Schwingung der Wellenranke zwischen je zwei Palmetten durch setzt ist, rufen den Polenteppich des zweiten Haupttypus Nr. 6 (Taf. V) in Erinnerung. Innen- und Aussensaum enthalten ein und dasselbe Muster, das wiederum mit demjenigen von Nr. 32 (Taf. XXIII) u. a. identisch ist.

Tafel XXXXVII. Nr. 63.

Kette Schafwolle, 2fach, 200 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwollzwirn, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung feines Kammgarn, 3fach, 100—110 Knoten auf 10 Cm. Breite, 90—100 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Die äussere Beschaffenheit in Bezug auf Technik, Wolle, Färbung weist diesen Teppich dem Productionsgebiete der (im westlichen Persien angesiedelten) Kaschkai-Nomaden zu, von denen noch heute die vielbegehrten Schiras- oder Kirmanschah-Teppiche hergestellt werden. Als weitere Bestätigung tritt noch eine Inschrift hinzu, die sich in den zwei zur Abbildung gebrachten Ecken befindet und die lautet: »Sein Besitzer ist Murtezâ Kuli Khan 1248« (n. Ch. 1832). Es liegt uns somit der leider so überaus seltene Fall vor, sowohl das Herkunftsgebiet als auch das Datum der Entstehung vollkommen genau bestimmen zu können. Allerdings ist das Datum ein verhältnissmässig sehr spätes, und dazu stimmt auch der ornamentale Inhalt des Teppichs.

Das **Innenfeld** zeigt das Herati-Innenmuster, das uns schon an mehrfachen älteren Stücken (das beste in Nr. 43) begegnet ist; die Ranken sind im vorliegenden Falle bereits fast ebensoweit schematisirt, wie an den modernen Ferahan- und Kurdistan-Teppichen. Für das Innenfeld lag also den nomadischen Verfertigern dieses Teppichs ein festes traditionelles Muster vor, wofür auch die deutliche Betonung der Eckfelder Zeugniss gibt; mit der **Bordüre** war dies dagegen anscheinend nicht der Fall. Nur die beiden Säume derselben enthalten ein typisches Wellenmuster: Lanzettblatt-Ranken, von Rosetten durchsetzt. Der Mittelstreifen dagegen zeigt eine fortlaufende Wellenranke von so ungewöhnlicher Beschaffenheit, dass daraus klar ersichtlich wird, wie der nomadische Weber in das ungewohnte Muster aus der persischen Luxusteppichknüpferei — denn ein solches Muster liegt ja zweifellos zu Grunde — sich nur mit Mühe hinein finden konnte. Indem er die Ranke übermässig in die Breite streckte, bekam er viel Raum frei, den er gemäss einem echt nomadenhaften Horror vacui ausfüllen zu müssen meinte, und zwar that er dies — nicht minder in nomadenkünstlerischem Geiste — mittelst regellos eingestreuter geometrischer Figürchen: Kreuze, S-Linien, hakenbesetzten Rauten u. dgl.

Tafel XXXXVII. Nr. 64.

Auffallend ist an diesem Teppich die Musterung des **Innenfeldes**. Das Grundschema ist nämlich ein streng geometrisches: regelmässig gereihte Achtecke, zwischen denen je vier zu einer Raute zusammentretende Dreiecke die freibleibenden Zwickel füllen. Die Detailmusterung ist aber augenscheinlich eine vegetabilische, mit einziger Ausnahme der verschlungenen Sterne in der Mitte eines jeden Achtecks. Die Auftheilung der Fläche in geometrische Compartimente und die vegetabilische Kleinmusterung im Detail, ja bis zu einem gewissen Grade auch die Farbengebung, erinnert an den auf Taf. XXXVIII publicirten Teppich, den wir marokkanischem Ursprunge zuweisen zu sollen glaubten. Dagegen weist die Behandlung der Palmetten im Mittelstreifen der **Bordüre** auf eine Verwandtschaft mit »Alt-Smyrna«-Teppichen, gleich Taf. XVII. Die eigenthümlichen Sechsecke hinwiederum, die wir in den Säumen bemerken, begegneten uns in einer Variante auf Taf. VI, Nr. 8 und 9, von denen man gleichfalls kleinasiatischen Ursprung für wahrscheinlich hält.

Tafel XXXXVIII. Nr. 65.[2]

Dieser anatolische Gebetteppich schliesst sich enge an Nr. 30 (Taf. XXI) und Nr. 34 (Taf. XXV) an; namentlich mit letzterem ist die Verwandtschaft eine sehr weitgehende. Die Säulen, welche den Nischenbogen tragen, sind da wie dort in ein decoratives Band umgesetzt; Blumen vom sogenannten Tulpentypus legen sich beiderseits symmetrisch an die Schäfte an. Der Bogen selbst ist an Nr. 65 reicher gestaltet und verräth noch deutlich den genetischen Zusammenhang mit dem architektonischen Hufeisenbogen der altsarazenischen Kunst. Vom Bogenscheitel hängt eine umgekehrte Kanne herab, an deren Deckelknauf sich des Weiteren ein symmetrisch zusammengesetzter Blumenstrauss mit Nelken und Tulpen, gleichfalls verkehrt herabhängend, anschliesst. Die Rankenmusterung in den beiden Bogenzwickeln ist wiederum fast die gleiche wie in Nr. 34, und dasselbe gilt von der Musterung der **Bordüre**, wo sich die Uebereinstimmung nicht bloss auf den Mittelstreifen, sondern auch auf den Innensaum erstreckt. Einen Vorfahren dieses Mittelstreifenmusters aus der Zeit grösster Blüthe der orientalischen Teppichknüpferei haben wir in Fig. 18 (Taf. XIV) kennen gelernt. Die Mängel der späteren Nachbildungen, wie sie uns bisher in Nr. 30 und 34 entgegengetreten sind, zeigt nun auch Nr. 65: verminderter Schwung und dafür zunehmende Neigung zum Eckigen in den Conturen, Vernachlässigung der Ecklösung. Immerhin scheint aber der Verfallsprocess, wenigstens was den ersteren Punkt betrifft, an Nr. 65 verhältnissmässig weniger vorgeschritten zu sein.

Tafel XXXXIX. Nr. 66.

Dieser Teppich ist zwar chinesischer Herkunft, doch liegt seiner ornamentalen Ausstattung zweifellos das westasiatische Decorationssystem zu Grunde, und selbst bis auf die Einzelmotive lässt sich der Einfluss des Westens deutlich verfolgen.

Das **Innenfeld** zeigt eine deutliche Gliederung durch ein kreisähnliches Mittelmedaillon und durch vier Eckfelder. Die füllenden Motive des Mittelmedaillons sind im innersten Kreise geometrisch zusammengestellte Stäbchen, um diese herum ein Kranz von Volutenkelchen an langen Stengeln, in der äussersten Zone dieselben Volutenkelche an kurzen Doppelstielen, welchem Ornamente ein echt chinesisches Motiv zu Grunde liegt. Wie dieses Motiv gelegentlich auf einem persischen Teppich an der gleichen Stelle gebraucht wurde, lehrt Nr. 41 (Taf. XXXI). Die Eckfelder unseres Teppichs sind ebenfalls durch chinesische Motive von mäanderartiger Form bestritten. Zwischen Mittelmedaillon und Ecken verbreitet sich ein reiches und dichtes Ornament, das weder mit den Streumustern noch mit dem Mäandernetz der chinesischen Ornamentik etwas zu thun hat und daher wohl auch auf Entlehnung vom Westen her zurückzuführen sein wird. Von jeder Schmalseite her erstreckt sich gegen das Mittelmedaillon in gerader Linie eine Blumenvase. Der übrige Grund ist mit Bäumen gemustert, ähnlich wie das Innenfeld von Nr. 41 (Taf. XXXI). Diese Bäume sind aber mit ihren Aesten und Blüthen geradlinig stilisirt und zeigen eine mannigfaltige Abwechslung, ohne gleichwohl irgend eine bestimmte vorbildliche Species erkennen zu lassen. Blumenvasen in solcher Verwendung kennt auch die westasiatische Teppichornamentik (Robinson, Taf. IV), ebenso die Bäume in ähnlicher geometrischer Stilisirung, wofür auf der Wiener Teppichausstellung (Katalog Nr. 311) einige Beispiele zu sehen waren.

Die **Bordüre** zeigt gleichfalls den typischen westasiatischen Mittelstreifen mit Innen- und Aussenraum. Den Mittelstreifen füllt eine reciproke Doppelreihe von Motiven, die wahrscheinlich mit dem oben erwähnten Hauptmotiv des Mittelmedaillons identisch sind und hienach auf chinesischen Ursprung zurückzuführen wären. Doch ist das reciproke Schema als solches, wie wir wiederholt gesehen haben, ein echt saracenisches; ich möchte auch nicht unterlassen, auf die äussere Verwandtschaft hinzuweisen, die zwischen diesem Motiv und dem saracenischen Dreiblatt in Bezug auf die Grundform obwaltet. In den Säumen erkennen wir innen gereihte Rosettchen von ziemlich charakterloser Form, aussen die linkische Nachahmung einer intermittirenden Wellenranke mit völlig verwässerten Blüthenmotiven.

Tafel L. Nr. 67.

Kette Leinengarn, 2fach, 68—70 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Leinengarn, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 34—35 Knoten auf 10 Cm. Breite, 34 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Was wir im **Innenfelde** dieses chinesischen Teppichs sehen, lässt sich nicht anders denn als Genrescene bezeichnen. Wir gewahren da zwei menschliche Figuren, von denen die vordere zweifellos eine Frau vorstellen soll, während die dahinter befindliche und nur zum Theil sichtbare muthmasslich als Mann zu deuten ist. Dafür spricht sowohl die Frisur und der breite Hut auf dem Kopfe der Figur, als auch die von derjenigen der vorderen — zweifellos weiblichen — Figur abweichende Tracht.

In einer bestimmten Handlung ist keine der beiden Figuren begriffen, doch sind ihnen Attribute beigelegt, die den genremässigen Inhalt des Bildes ausser Zweifel stellen. Es ist dies einerseits die Blume, welche die weibliche Figur zwischen den Fingerspitzen hält, andererseits die Guitarre, welche die hintere Figur um die linke Achsel gehängt trägt. Freude an der Blume Duft und Pracht und am Saitenklang: sie sollen in uns durch die beiden Figuren wachgerufen werden. Rings um die Gruppe gähnt leere Fläche über das ganze Innenfeld hinweg. So ganz und gar jeder decorativen Behandlung baar ist kein bisher bekannt gewordener Teppich inner- und westasiatischer Herkunft gewesen. Einem stärkereren Heraustreten aus der typischen Behandlung des Innenfeldmusters sind wir überhaupt nur einmal (Taf. I) begegnet; doch welcher Abstand zwischen jenem persischen und diesem chinesischen Teppich! Nur die **Bordüre** ist an letzterem rein ornamental behandelt; soviel von ihr noch sichtbar ist, zeigt dieselbe ein vielfach verschränktes Mäandermuster.

Tafel LI. Nr. 68.

Kette Baumwolle, 2fach, 180 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 3fach; 90—100 Knoten auf 10 Cm. Breite, 80—90 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Nach seiner ornamentalen Ausstattung mit Thierfiguren und schwungvollem Rankenwerk im Innenfelde, dem sternförmigen Medaillon in der Mitte und den polygonen Compartimenten in der Bordüre zählt dieser Teppich zu jener vornehmsten Classe persischer Teppiche, die wir bereits mit Taf. II, XI, XII u. a. kennen gelernt und nach ihrer Gesammterscheinung wie auch nach ihren Details einer eingehenden Erörterung unterzogen haben. Dass wir es hinsichtlich dieser Luxusteppiche nicht durchaus mit freien Schöpfungen, ungebundenen Combinationen der einmal gegebenen Thier- und Rankenmotive zu thun haben, sondern denselben wenigstens in einzelnen Fällen eine feste Vorlage zu Grunde lag, beweist der Umstand, dass sich im Berliner königlichen Kunstgewerbemuseum ein Teppich befindet, der gemäss der farbigen Reproduction im XIII. Vorbilderhefte des genannten Museums, Taf. 5—7, eine bis auf die Farbe genaue Copie unserer Nr. 68 darstellt. Die augenfälligste Abweichung beruht in den Katzenköpfen, die an unserem Teppich in die grossen Fächerpalmetten des Innenfeldes eingezeichnet erscheinen, und die auf dem Berliner Teppich fehlen. Der gleichen Verwendung von Köpfen katzenartiger Thiere sind wir bereits wiederholt begegnet (Taf. I, XXXI).

---

[1] Siehe Beschreibung Tafel IV Nr. 5.

[2] Siehe Beschreibung Tafel XXI Nr. 30.

Tafel LII. Nr. 69.

Kette Baumwolle, 4fach, 68—70 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.

Knüpfung flache Seide; 34—35 Knoten auf 10 Cm. Breite, 28—30 Knoten auf 10 Cm. Höhe.

Brochirung Baumwollgarn, 2fach mit Gold und Silber umwunden. Zwischen je 3 Grundschüssen, von denen 2 stramm, der mittlere wellenartig eingetragen ist, befindet sich eine zopfartige Brochirung. Von den 2 Brochirfäden, die vereint die Wirkung des Zopfartigen geben, umschlingt jeder derselben jeden zweiten Kettenfaden zweimal, während die alternirenden Kettenfäden nicht mit der Brochirung verbunden sind.

Dieser Teppich von überwiegender Längenausdehnung zeigt im **Innenfelde** nebeneinandergereiht sechs rechteckige Felder mit giebelförmigem Abschlusse nach oben, wovon drei Felder auf unserer Taf. LII zur Abbildung gebracht erscheinen. Durch diese eigenthümliche Feldereintheilung wird der äussere Eindruck des Teppichs vornehmlich bestimmt. Dazu kommt die reichliche Verwendung von Metallfäden im Grunde: Gold im Inneren der sechs Felder, Silber in den Zwickeln zwischen den Giebeln derselben. Und zwar erscheinen hier die Metallfäden, wie das oben gegebene Schema zeigt, mittelst eines technischen Processes eingearbeitet, den wir bisher auf diesem Gebiete noch nicht angetroffen haben. Es unterscheidet sich derselbe in der bestimmtesten Weise sowohl von der dichten Wirkerei der Metallfäden an den persischen Luxusteppichen des XVI. Jahrhunderts gleich Nr. 15, als auch von der etwas schüttereren Art an den Polenteppichen (vgl. den Text zu Taf. IV, Nr. 5); am nächsten kommt ihm unter allen orientalischen Teppichtechniken die Sumak-Bindung. In Folge dieser eigenthümlichen technischen Procedur erscheint die von Metallfäden gebildete Oberfläche unseres Teppichs nicht glatt, sondern strähnig, gleichsam mit Macramé-Knotungen belegt, was im Verein mit dem langen plüschartigen Vliess der in Seide geknüpften Partien dem Genre, zu welchem dieser Teppich zählt, einen ganz eigenartigen, völlig unverkennbaren Charakter gibt.

Die Details der ornamentalen Ausstattung innerhalb der sechs Felder sind durch vegetabilische Elemente bestritten. In jedem Felde steigt in der Mittelachse vom Boden ein verticaler Stamm empor, von dem rechts und links, nicht gerade in peinlich beobachteter Symmetrie, Zweiglein mit Blüthen ausgehen. Die Blüthen sind durchwegs stark stilisirt, theils rosettenartig, theils in Profilprojection dargestellt. Aehnliche und dem kleineren Raume entsprechend reducirte Pflanzenornamente ragen in die dreieckigen Zwickel vom oberen Langsaume herein. Die schmale umlaufende **Bordüre** enthält eine fortlaufende Wellenranke, durchsetzt von Profilblüthen, aus deren Krone je ein dreispältiges grünes Blatt hervorspringt.

Das letzterwähnte Blatt hat in der bisherigen Literatur über orientalische Teppiche eine besondere Berühmtheit erlangt. Ein im Besitze des Kaufmanns Th. Graf in Wien befindlicher Doppelgänger dieses Teppichs hat nämlich das Substrat zu Prof. Karabacek's bekanntem Buche »Die persische Nadelmalerei Susandschird« gebildet, worin der genannte Autor seinen Versuch einer Datirung jenes Teppichs u. A. hauptsächlich auf den Umstand stützte, dass er in dem erwähnten dreispältigen Blatte das Kryptogramm **Ali** zu erkennen glaubte, dessen paläographischer Charakter auf das Persien des XIV. Jahrhunderts hinweisen würde. Sofern diese Aufstellung das eigentlich orientalistische Gebiet berührt, hat dieselbe bisher keinen Widerspruch gefunden. Dagegen hat die kunsthistorische Kritik mehrfache Zweifel an der Stichhältigkeit jener Zuweisung zu Tage gefördert.

Durch neuere Reiseberichte und Erwerbungen erscheint vor Allem über jeden Zweifel hinaus festgestellt, dass das in Rede stehende Genre sowohl nach seiner technischen als nach der ornamentalen Seite heutigen Tages in Chinesisch-Turkestan, und nur dortselbst, heimisch ist. Die fast absolute Identität ganz moderner Stücke mit augenscheinlich etwas älteren gleich Nr. 69 macht es schon an sich recht unwahrscheinlich, dass diese älteren Beispiele auf die originelle persische Luxusteppich-Fabrication des XIV. Jahrhunderts zurückgingen. Dies ist allerdings nur ein rein äusserlicher Schluss; wir haben aber nun bereits eine so stattliche Anzahl von älteren orientalischen Teppichen kennen gelernt, dass wir mit einigem Vertrauen auch an eine eigentliche Stilkritik nach inneren Merkmalen schreiten können. Diesbezüglich spitzt sich die Frage folgendermaassen zu: Haben wir in der eigenthümlichen, von der persischen Weise des XVI. Jahrhunderts so abweichenden Stilisirung der Blumenmotive in Nr. 69 ein Zeugniss des Archaismus oder aber ein Symptom der Spätzeit zu erblicken? Ist es jugendliche Herbheit und Strenge oder das Unvermögen einer alternden Kunst, was uns da entgegentritt?

Hier scheint es nothwendig, einige Worte darüber einzuschalten, wie wir uns die Entwicklung der orientalischen Teppichornamentik im Mittelalter vorzustellen haben. In der »Oesterreichischen Monatsschrift für den Orient« (Jänner 1892: »Die Heimat des orientalischen Knüpfteppichs«) glaube ich an der Hand der antik-orientalischen Denkmäler zur Genüge nachgewiesen zu haben, dass der Gebrauch des Knüpfteppichs, wie wir ihn im mittelalterlichen und neueren Orient beobachtet finden, im Alterthum nicht stattgehabt hat. Hieraus ergibt sich der unabweisliche Schluss, dass der orientalische Knüpfteppich, dieses ursprünglich durch die Noth hervorgebrachte Universalmöbel der Nomaden, erst mit dem Vordringen der centralasiatischen Völker, von den Parthern bis zu den Osmanen herab, nach Westasien und den Islamländern überhaupt gelangt ist. Hinsichtlich der Frage, wie diese ältesten nach Westasien gelangten Knüpfteppiche ausgesehen haben mochten, werden wir kaum fehlgehen, wenn wir ihnen den geometrischen Charakter zusprechen, den die Nomadenteppiche centralasiatischer bis kaukasischer Herkunft übereinstimmendermaassen noch heutigen Tages aufweisen. Als aber die Nomaden sesshafte Herren der westlichen Länder geworden waren und mit den Luxuskünsten der unterjochten alten Culturvölker Bekanntschaft gemacht hatten, konnte es nach so zahlreichen Analogien nicht ausbleiben, dass sie auch die höher organisirten Zierformen, insbesondere das für die antike und frühmittelalterliche Decoration von überwiegender Bedeutung gewesene Blumenranken-Ornament übernahmen und auf die ihren besonderen Bedürfnissen dienenden Hausrathsgegenstände, und somit vor allem auf ihr wichtigstes Möbel — den Teppich — übertrugen. Das Resultat dieser Uebertragung war die sogenannte Arabeske. In dieser liegt der Ausgangspunkt für die Entwicklung der persischen Decorationsflora gleich derjenigen, die wir an den erlesenen Beispielen (Taf. II, XI, XII u. s. w.) beobachtet und erörtert haben. In dieser Entwicklungsreihe ist aber kein Platz, weder für chinesirende Erzeugnisse gleich Nr. 47 (Taf. XXXVI, vgl. den Text hiezu); noch für Stilisirungen gleich Nr. 69. Beide sind vielmehr Ableitungen aus dem fertigen, zur Reife gediehenen persischen Schema. Was insbesondere unseren Teppich Nr. 69 betrifft, so erscheinen darin Motive enthalten, die überhaupt nur als missverstandene Copien erklärt werden können; insbesondere gilt dies von mehrfachen Motiven in dem mittleren und linken Felde. Die schwertlilienartigen Bekrönungen der Pflanzen in den silbergrundirten Zwickeln finden sich, und zwar in entsprechenderer Ausführung, häufig an modernen Kurdistan-Teppichen, was gleichfalls für die Datirung nicht unwichtig erscheint. Der Zusammenhang mit dem älteren persischen Teppichgebiet wird überhaupt weniger durch die Blüthenzweige im Innenfelde als durch die Wellenranken in den Bordüren hergestellt. Aber man sehe nur wieder die beiden Säume, von denen der schmale Mittelstreifen der ringsumlaufenden Bordüre begrenzt ist: die Musterung dieser Säume erscheint durch blosse geometrische Rhomben von alternirender Färbung bestritten. Es ist dies eine an persischen Knüpfteppichen kaum anzutreffende Einfachheit, die mit der Kostbarkeit des angewendeten Materials in Widerspruch steht. In diesem Lichte betrachtet, erscheint unser Teppich Nr. 69 als eine locale Ableitung aus einer höherstehenden Kunstgattung. Diese Beobachtung stimmt auch trefflich zu den Erzählungen neuerer Centralasien-Reisender, die dieses Genre von Seiden- und Gold-Teppichen unter Jakub Beg's Regierung in Khotan (1865—1877) entstanden sein lassen. Es erklärt sich hieraus sowohl der verschwenderische Gebrauch der Seide, deren Zucht ja in Chinesisch-Turkestan noch vor kurzer Zeit sehr eifrig betrieben wurde, als auch die äusserliche Anlehnung an die persische Teppichflora. Es wird übrigens Niemand bestreiten wollen, dass die Geschichte dieses Genres, seine eigenthümliche Technik und selbst die Ornamentik hinter die Zeiten Jakub Beg's zurückgehen, einzelne Exemplare, worunter vielleicht auch Nr. 69, älter sein mögen als die Sechzigerjahre unseres Jahrhunderts.

Die eigenthümliche Form der giebelbekrönten Felder könnte auch die Frage nach dem Gebrauchszwecke dieser Gattung von Teppichen aufwerfen lassen, da die genannten Felder sehr nachdrücklich an die Nischen der Gebetteppiche erinnern und in der That für solche gehalten worden sind. Die Angaben der Reisenden bestätigen aber den Gebrauch dieser Teppiche zu Gebetzwecken keineswegs. Die gleiche Feldereintheilung (manchmal bis zu einem Dutzend) findet sich übrigens auch an Teppichen, die nachweislich ausserhalb Turkestans entstanden sind; so z. B. in Bokhara, ferner auch im äussersten Westen des Continents und in Kleinasien, hier aber namentlich an gewirkten Kilims.

Tafel LIII. Nr. 70, 71.

Kette Baumwolle, 4fach, 80 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 2fach; 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

In Farbe und Musterung reihen sich diese beiden Teppiche einer ziemlich zahlreich vertretenen Classe von persischen Teppichen ein, die man so recht als die historischen Vorläufer der heutigen, im engeren Sinne persischen Teppichproduction, also insbesondere derjenigen von Ferahan, bezeichnen kann. Anderweitige typische Beispiele hiefür haben wir bereits in Nr. 43 (Herati) und 44 (Taf. XXXIII) kennen gelernt. So frei wie in Nr. 71 verlaufen die Ranken im Innenfelde nur selten; in der Regel schliessen sie sich wie in Nr. 70 zu Stabrauten zusammen, an deren Ecken dann die grossen Blüthen zu stehen kommen. Indem die Stabrauten in versetzten Reihen sich immer wiederholen, ergibt sich im Ganzen eine ziemlich strenge Musterung nach dem Schema des Rautennetzes. Die gebräuchlichste, noch heute überwiegend in Anwendung stehende Variante ist das sogenannte Herati-Muster (Nr. 43, 23, 24, 63). Das Innenmuster von Nr. 70 zeigt nahe Verwandtschaft mit dem Herati Muster; eine Sondereigenthümlichkeit bilden die über den grossen grünen Lanzettblättern sich erhebenden Pflänzchen mit den symmetrisch abzweigenden acht Blüthenkapseln.

Der Teppich Nr. 71 ist in jedem Betrachte das vollkommenere Beispiel. Dies beweist nicht bloss der freie und elegante Fluss der Blüthenranken im Innenfelde, sondern auch ganz besonders die Bordüre. Dieselbe stimmt mit derjenigen von Nr. 70 in allem Wesentlichen, im Mittelstreifen wie in den Säumen, vollständig überein. Um so lehrreicher ist es, die Unterschiede im Einzelnen zu verfolgen. Schon der Gesammteindruck von Nr. 70 ist ein nüchternerer, der Grund ist nicht so ausgiebig und doch nicht pedantisch gemustert wie in Nr. 71. Grobe Conturen sind an Stelle des fein ausgezackten Blattwerkes getreten. Eine Ecklösung hat der Arbeiter von Nr. 70 zwar auch noch versucht; aber wie man unschwer sieht, ist er damit hinsichtlich des Anschlusses nach der anderen Seite ins Gedränge gerathen, aus dem er keinen Ausweg mehr fand und sich bemüssigt sah, das Muster gegen die Langseite unvermittelt abzubrechen.

Tafel LIV. Nr. 72.

Kette flache Seide, 2fach, 180 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag flache Seide, einfach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 2fach; 90 Knoten auf 10 Cm. Breite, 90 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Die Anordnung des Innenmusters ist eine ungewöhnliche. Die beiden Eckfelder, die von oben hereinschneiden, sind gleichsam die Viertelausschnitte von centralen Medaillons, an deren untere Spitzen sich überdies noch je eine (natürlich nur für die Hälfte sichtbar werdende) Fortsetzung in Form eines ausgeschweiften sarazenischen Dreiblattes anschliesst. Eine solche Dreiblatthälfte liegt auch auf dem unteren Abschlussrande des Innenfeldes. Das Ganze bezeichnet somit einen Ausschnitt aus einer grösseren Composition, in welcher grosse roth und blau grundirte Medaillons auf gelbem Fond regelmässig wiederkehren. Eine Erklärung für diese so ungewöhnliche Anordnung scheint sich in dem Umstande zu bieten, dass das am unteren Schmalende verwendete Stück der Bordüre im Muster mit den drei übrigen Bordürenseiten nicht übereinstimmt und überhaupt nicht als Bordürenmuster concipirt, sondern von einem fertigen Teppich ausgeschnitten und angenäht zu sein scheint. Hienach hätten wir uns den Teppich ursprünglich als Langteppich vorzustellen, von dem uns hiemit bloss ein Endstück erhalten ist. Bemerkenswerth ist in diesem Zusammenhange auch der Umstand, dass das unten angestückelte Fragment in Färbung und Zeichnung vollständig mit dem Teppich, an den es angefügt wurde, übereinstimmt, also nicht vom ersten besten, sondern von einem nächstverwandten Teppich entlehnt wurde. Diese Beobachtung legt den Schluss nahe, dass man schon ursprünglich aus irgend einem Grunde den Teppich nicht in ganzer Länge ausgeführt, sondern in dem heute vorliegenden Ausmaasse schlecht und recht abgeschlossen hat. Die Detailmusterung bilden persische Blüthenranken in ziemlich flüchtiger Stilisirung, mit eingestreuten Vögeln; im gelben Mittelgrund beherrscht ein grosses rothes Wolkenband den Eindruck.

Tafel LV. Nr. 73.

Die stilistische Behandlung der Einzelmotive, sowie die äussere technische Beschaffenheit weisen diesen Seidenteppich — trotz Mangels an Metallfäden — in die Classe der sogenannten Polenteppiche. Eine überraschende Abweichung bietet bloss die Betrachtung des Grundschemas in seiner Gesammtheit, das weder mit dem auf Taf. IV, noch mit dem zweiten auf Taf. V dieses Werkes gegebenen Typus von Polenteppichen übereinstimmt. Das Hauptmotiv der Decoration bildet nämlich ein grosses, von Langseite zu Langseite und von Schmalseite zu Schmalseite reichendes, lachsroth grundirtes Medaillon, das an der Peripherie in viele blattförmige Zacken gebrochen ist. Die Ecken füllen reducirte Viertelausschnitte des Mittelmedaillons. Ist schon die Art der Musterung mit einem einzigen grossen Medaillon ungewöhnlich, so steigert sich unser Interesse, wenn wir die Behandlung der erwähnten ausspringenden Blätter an der Peripherie des Medaillons schärfer ins Auge fassen. Ebenso wie diese Ausladungen des lachsrothen Medaillons bilden nämlich die einspringenden Buchten des braunen Grundes ausgezackte Blattfiguren, wobei sie sich in der Form vielfach mit den ersteren decken; genau dasselbe wiederholt sich im Innern des Medaillons an dem gelben Stern im lachsrothen Grunde. Es ist das System des **reciproken** Ornaments das darin zum Ausdrucke kommt, und dem wir bisher nur an Bordüren (der »Polenteppiche« Taf. IV, XXIII, XXXXIII) begegnet sind. Ist somit der Teppich Nr. 73 schon um dieser vereinzelten Uebertragung der reciproken Ornamentik in ein Teppich-Innenfeld bemerkenswerth, so verdient auch noch der weitere Umstand Beachtung, dass die auf solche reciproke Weise verwendeten Einzelmotive nicht streng stilisirte Arabeskenmotive sind wie die Dreiblätter an den citirten drei »Polenteppichen«, und wie sie in der sarazenischen Kunst zu solchem Zwecke fast ausschliesslich verwendet wurden (Kairo, Alhambra), sondern naturalistisch ausgezackte Lanzettblätter, wie an den spanischen Aufnäharbeiten des XVI. Jahrhunderts (vgl. Zeitschrift des bayrischen Kunstgewerbevereines in München, 1892, December).

Tafel LVI. Nr. 74.

Kette flache Seide, 2fach, 220 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag flache Seide, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Seide, 4fach; 110 Knoten auf 10 Cm. Breite, 120 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

In Bezug auf das Gesammtmuster des Innenfeldes ist das breite rankengemusterte Band zu bemerken, das — von mehrfachen rundgezackten Medaillons unterbrochen — zwischen Mittelmedaillon und Eckfeldern sich hindurchwindet und eine ovale Configuration mit kielbogenförmig ausgeschweiften Spitzen bildet. Von ganz unvergleichlicher Reinheit der Zeichnung und Sauberkeit der Ausführung sind die Einzelmotive. Es fehlt darin jegliches animalische Element; blosse Arabesken und Blumenranken überziehen die Flächen, reichlich durchzogen von feinen zierlichen Wolkenbändern. Im stilistischen Charakter stehen sie zunächst den Details auf dem berühmten Jagdteppich des Allerhöchsten Kaiserhauses, in der vollendeten Ausführung übertreffen sie fast dieselben. Es ist die volle Höhe der persischen Teppichknüpfkunst, die uns durch diesen Teppich repräsentirt erscheint.

Tafel LVII. Nr. 75.

Kette Schafwolle, 2fach, 100 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn; 50—60 Knoten auf 10 Cm. Breite, 55—60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Im Allgemeinen bietet der ornamentale Inhalt dieses Teppiches nichts Abweichendes gegenüber der Ueberzahl anatolischer Gebetteppiche, die wir bisher kennen gelernt haben. Am nächsten steht ihm der Teppich Nr. 34 (Taf. XXV). Aber gerade um dieser nahen Verwandtschaft willen fallen die Unterschiede zwischen beiden um so lebhafter in die Augen. Dieselben beruhen hauptsächlich in der farbigen Erscheinung. Der Vorzug liegt diesbezüglich weitaus auf Seite von Nr. 75; es ist dies eines der am reichsten und fröhlichsten gefärbten Stücke, die wir von diesem Genre besitzen. Aber auch die Verfolgung der einzelnen ornamentalen Details, namentlich der Wellenranken in den Säumen, beweist, dass der eckigen Stilisirung diesfalls noch ein mit tüchtigem Können gepaartes, bewusstes künstlerisches Wollen zu Grunde liegt.

Tafel LVIII. Nr. 76.

Kette Baumwolle, 2fach, 120 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 2fach; 60—65 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Das **Innenfeld** enthält weder ein Mittelmedaillon, noch Eckfelder. Seine Musterung ist bloss von Blumenranken bestritten, die nach dem Schema des unendlichen Rapports über die Fläche hinweglaufen. Ueberaus bemerkenswerth ist hiebei der Umstand, dass die Ranken sich nicht einrollen, wie z. B. beim Herati-Muster u. dgl., sondern, von Schmalseite zu Schmalseite laufend, bloss abwechselnd convergiren und divergiren und auf solche Weise langgestreckte Sechsecke bilden, die sich wechselseitig mehrfach durchschneiden. Die Blüthen sind zum Theil grosse Palmetten, welche die Ranken durchsetzen, zum Theil erscheinen sie auf selbständige Pflanzenstauden aufgesetzt, mitunter auch gleich einem Blumenstock in eine Vase gefasst. Als Streumuster fungiren kleine schneckenartige Einrollungen, an chinesische Wolkenbänder erinnernd, aber zum Theil auch als Düten für Blumensträusschen verwendet. In der schmalen **Bordüre** überschneiden sich zwei nach dem Wellenranken-Schema verlaufende Arabesken.

Die decorative Flora, die an diesem Teppich zu Tage tritt, ist eine überaus reichhaltige, und fast alle typischen Formen von sarazenischen und specifisch persischen Blumenornamenten sind darin vertreten, und überdies eine ganze Anzahl vereinzelter Bildungen. Darin beruht die hauptsächliche Bedeutung dieses Teppichs, die um so schwerer ins Gewicht fällt, als Zeichnung und Ausführung noch entschieden auf eine gute Zeit hinweisen.

Tafel LIX. Nr. 77.

Kette Baumwolle, 2fach, 240 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 3fach; 120—130 Knoten auf 10 Cm. Breite, 110—120 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Brochirung in Seide, mit Gold umwunden, Ripsbindung, vier leer 2fach, der fünfte 2fach bindet.

Dieser leider nicht in der ursprünglichen Gänze erhaltene, sondern aus vier Theilen, in die er zerschnitten worden war, wiederum zusammengesetzte Teppich steht in den allernächsten Beziehungen zu Nr. 57 (Taf. XXXXI), dem Vertreter eines der glänzendsten persischen Teppichgenres. In Bezug auf die technische Einarbeitung der Gold- und Silberfäden und auf die Grundfärbung im Innenfeld und Bordüre herrscht vollständige Identität zwischen beiden Teppichen, desgleichen hinsichtlich der Musterung des Innenfeldes, wobei bloss der vielleicht nicht bedeutungslose Unterschied zu bemerken ist, dass in Nr. 77 die ins Rankenwerk von Nr. 57 eingestreuten Vögel fehlen und durch Palmetten ersetzt sind. Eigentliche Abweichungen im Muster zeigt bloss die Bordüre; dass aber auch die mit Arabesken und Ranken gefüllten oblongen Kartuschen in der Bordüre von Nr. 77 ein echt persisches Bordürenmuster der besten Zeit gewesen sind, beweisen Beispiele, wie die auf Taf. XI und XXXII gegebenen zur Genüge.

Tafel LX. Nr. 78.

Kette Schafwolle, 2fach, 100 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Schafwolle, 3fach; 50—55 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40—45 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dreischiffige Giebelstellungen anstatt einer einzelnen Gebetnische trafen wir bereits mehrfach (Taf. VIII, XXI). Mit Nr. 11 (Taf. VIII) hat vorliegender Teppich die gekuppelten Säulen gemein, mit den charakteristischen Hakenbildungen an den Capitälen und Basen. Dagegen herrscht mit Nr. 30 (Taf. XXI) die engste Verwandtschaft in der Behandlung der einzelnen Details, ferner, was das Muster betrifft, in der Bordüre und selbst in so untergeordneten Einzelheiten wie an dem Blumenstrauss, der von dem Giebelscheitel herabhängt.

Tafel LXI. Nr. 79.

Sogenannter Polenteppich mit wechselndem Grunde: im Mittelmedaillon Gold, ringsherum Silber, an den Rändern des Innenfeldes tiefblau. Die Ranken erscheinen noch recht fliessend gebildet, in der Bordüre nahezu tadellos, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass für die Bordüre ein festes, öfter zur Wiederholung gelangtes Muster vorlag, während im **Innenfelde** anscheinend grundsätzlich der Variirung und Permutation ein grösserer Spielraum eingeräumt wurde, wie sich aus der Beobachtung der Thatsache ergibt, dass wir an den sogenannten Polenteppichen mit wechselndem Grunde bisher zwar öfter den gleichen Bordüren, aber in keinem einzigen Falle einer Wiederholung eines und desselben Innenmusters begegnet sind. Die Blumen und die lappigen Blätter sind sehr correct gezeichnet, erstere zum Theil unter Neigung zu einer abstracten, arabeskenhaften Stilisirung, was sich an den Kelchpalmetten — namentlich in der Bordüre — durch den dreipassförmigen Kern und die häufige Einführung von Dreiblättern kundgibt.

Die farbige Gesammterscheinung dieses Teppichs wird vornehmlich durch die tiefblaue Grundirung der Ränder beherrscht, die man auf den ersten Blick seltsam und ungewöhnlich finden möchte. Zieht man aber die übrigen, bisher zur Publication gelangten Beispiele dieses Teppichgenres in vergleichende Betrachtung, so ergibt sich, dass gerade der anstössige tiefblaue Ton in dem — übrigens keineswegs reichen — Farbenregister dieser Teppichclasse immer wiederkehrt. Nur erscheint er sonst in der Grundirung in der Regel durch das typische Lachsroth ersetzt, das im vorliegenden Falle blos in sehr beschränktem Maasse zur Anwendung gelangt ist. Was sich innerhalb des blauen Grundes befindet — also der überwiegende Flächenraum des Innenfeldes — trägt den typischen gelblich-grauen Gesammtton der »Polenteppiche« zur Schau.

Das Muster im Mittelstreifen der **Bordüre** ist das gleiche, das wir bereits in Nr. 46 (Taf. XXXV) vorgefunden und an bezüglicher Stelle im Texte ausführlicher erörtert haben (vgl. Taf. V, XLIV, LV mit verwandten Bildungen). An der vorliegenden Wiederholung ist blos der Umstand als wichtige Abweichung hervorzuheben, dass der Grund hier nicht wie dort einfärbig behandelt, sondern in wechselnder Färbung gehalten ist: gegen den Innensaum lachsroth, gegen den Aussensaum bräunlich, zwischen zwei benachbarten Ranken, wo sich dieselben ineinand er verschlingen, gelb. Endlich muss auf das reciproke Muster (vgl. über diese Art von Muster das zu Taf. LV Gesagte) des Aussensaumes hingewiesen werden, das im Grunde vollkommen identisch ist mit den auf Taf. IV, XXIII, XLIII in den Bordüren vorgefundenen reciproken Reihen von Dreiblättern, aber mit dem Unterschiede, dass dieselben hier nicht wie dort senkrecht zur Längen- oder Breitenachse, sondern parallel mit derselben gestellt sind, so wie es z. B. an Wanddecorationen der Alhambra (Sala de la Barca) zu beobachten ist.

Tafel LXII. Nr. 80.

In der Gesammtdisposition und auch in den meisten Details bekundet der Teppich, von dem uns auf Taf. LXII ein Viertelausschnitt vorliegt, die engste Verwandtschaft mit Nr. 41 (Taf. XXXI), worauf schon am Schlusse der Beschreibung dieses letzteren hingewiesen worden ist. Hinsichtlich des Grundschemas besteht die einzige wesentlichere Abweichung in der Anbringung eines ausgesprochenen, geometrisch für sich abgegrenzten Eckfeldes in Nr. 80. Die im **Innenfelde** untergebrachten Einzelmotive berühren sich gleichfalls enge, namentlich soweit dieselben über den weiten Grund verstreut sind. Da wie dort haben wir es mit Bäumen und Sträuchern, ohne peinliche Vertheilung auf regelmässig abgestufte Pläne (wie etwa in Nr. 1), zu thun; nur erscheint die Zahl der Thiere, die sich dazwischen tummeln, in Nr. 80 beträchtlich vermehrt: neben Löwen und Panther treffen wir hier auch Drachen, Khilin, Stier, Damhirsch u. A.; als besonders bemerkenswerth durch die naturalistische Auffassung wäre der Bär hervorzuheben, der auf einem Baumast hockt und nach den leckeren Früchten desselben hascht. Auch die Flora ist im Allgemeinen identisch: besonders auffallend die paarweisen Cypressen; an Nr. 80 erscheint blos die Stilisirung vorgeschrittener, die Linienführung härter, und scheint es daher bedenklich, die breitkronigen Bäume auf bestimmte Species, namentlich vermeintlich chinesischer Herkunft, zurückführen zu wollen. Ausgesprochene Verschiedenheiten in der Detailmusterung obwalten blos im Mittelmedaillon und in den Eckfeldern, und selbst diesbezüglich lassen sich gewisse Verwandtschaften im Allgemeinen nicht verkennen. So enthält das Mittelmedaillon von Nr. 41 in der innersten Zone Enten in Wolken, wogegen Nr. 80 an gleicher Stelle Kraniche zwischen Wolkenbändern zeigt. Waren aber dort die Enten gemäss sarazenischem Decorationsgeiste symmetrisch zusammengestellt, so flattern hier die Kraniche regellos, in den verschiedensten Bewegungen, Flugrichtungen, Bein- und Kopfstellungen auseinander, wie wenn sie plötzlich durch eine Gefahr aufgescheucht worden wären; es verräth sich hierin augenscheinlich chinesischer Decorationsgeist. Was ferner das Eckfeld betrifft, so erschien uns dasselbe an Nr. 41 nur in wenig ausgeprägter Form durch die ausgespreizten Schwanzfedern eines Phönix begrenzt, während wir es in Nr. 80 diesbezüglich mit einem festumschriebenen Compartiment zu thun haben. Aber es wird kaum zufällig sein, dass wir auch in Nr. 80 oben links vom Eckfelde einen ähnlich bewegten Phönix wahrnehmen, und zwar blos seinen Kopf und die Enden von zwei Schwanzfedern, während die übrigen Körpertheile desselben aus sofort zu erörternden Gründen durch Abschneiden in Wegfall gekommen sind. Nur das rothgrundirte Eckfeld selbst ist Nr. 80 ausschliesslich eigenthümlich; dasselbe bietet nach Form und Inhalt so viel Merkwürdiges, dass mit einigen Worten im Besonderen darauf eingegangen werden muss.

Die geometrische Configuration, welche das Eckfeld im Ganzen bildet, zeigt schon die selten wiederkehrende Anomalie, dass dieselbe sich nicht als Viertelausschnitt des Mittelmedaillons gibt, sondern als Viertelausschnitt eines achteckigen Sternes, zu welcher Configuration wir gelangen, wenn wir den erhaltenen, auf Taf. LXII sichtbaren Rest des Eckfeldes uns nach oben entsprechend ergänzt denken. Dass nämlich der Teppich am Schmalende um das bezügliche Stück verkürzt worden ist, beweist einerseits der Augenschein des Teppichs, andererseits der Inhalt des Eckfeldes selbst, wo auf die beiden sichtbaren Beine eines Mannes zweifellos ursprünglich der zugehörige Obertheil des Körpers aufgesetzt gewesen war. Diese Verstümmelung des Teppichs blieb aber nicht auf die eine Schmalseite beschränkt: wie die im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen XIII gegebene Lichtdruckabbildung dieses Teppichs zeigt, ist derselbe auch an der anderen Schmalseite um genau das gleiche Stück beschnitten worden. Es handelt sich also hiebei offenbar nicht um eine zufällige, sondern eine absichtliche Verstümmelung. Man hat auch zur Erklärung dieses seltsamen Umstandes eine recht ansprechende Vermuthung auf die Thatsache aufgebaut, dass der Teppich nachweislich in der Synagoge zu Genua in Verwendung gestanden ist, wo die ursprünglich vorhanden gewesenen Figuren in ihrer bedeutenderen, d. i. der oberen Hälfte dem jüdischen Religionsgesetze zum Opfer gefallen sein mochten. Wir vermögen daher gegenwärtig nur mehr die mit Hosen bekleideten Beine eines Mannes zu erkennen, der aber kein Chinese — wie man annahm — zu sein braucht, weil die gegebene Hosentracht gerade den Persern im XVI. und XVII. Jahrhundert eigenthümlich gewesen ist. Links davon glaubt man die untersten Partien einer hockenden Figur wahrnehmen zu können, aus welchen unten ein nackter Fuss hervorguckt. Doch gerade diesen angeblichen Fuss hält es schwer, mit irgend einer denkbaren Sitzstellung nach orientalischer Art in angemessene Verbindung zu bringen, so dass die Frage nach der Bedeutung dieses Knäuels vorläufig eine offene bleiben muss. Dass aber eine aus menschlichen Figuren zusammengesetzte Darstellung das Eckfeld in seinem ursprünglichen, unversehrten Zustande gefüllt haben muss, erscheint schon durch die beiden bekleideten Beine über jeden Zweifel hinaus bewiesen und ist als überaus seltene Erscheinung in der persischen Teppichdecoration nachdrücklichst hervorzuheben.

Auch in Bezug auf die **Bordüre** obwalten enge Wechselbeziehungen zwischen beiden in Rede stehenden Teppichen. Die Längstheilung der ganzen Bordüre mittelst reciproker Zacken ist auch an Nr. 80 das grundlegende Schema, da aber der Grund hier einheitlich (blau) behandelt ist, minder in die Augen fallend als an Nr. 41. Dichtes, feines Rankenwerk mit allen bekannten Gattungen von Palmetten füllt da wie dort den gesammten Raum. Thierköpfe vermissen wir zwar in der Bordüre von Nr. 80, wo dieselben gleichwohl an anderer Stelle, d. i. im Innenfelde (vgl. den weissen Katzenkopf in dem obersten Fortsatze des Mittelmedaillons) Verwendung gefunden haben. In der Zeichnung von Ranken und Blüthen lässt sich an Nr. 80 gegenüber Nr. 41 eine gewisse Härte nicht verkennen, welches Verhältniss wir auch schon hinsichtlich der Thier- und Baumfiguren des Innenfeldes feststellen konnten. Es rechtfertigt sich hieraus wohl der Schluss, in Nr. 80 ein im Verhältniss zu Nr. 41 etwas späteres, der Zeit höchster Blüthe persischer Teppichknüpfkunst kaum mehr angehöriges Beispiel dieses Genres zu erblicken.

Tafel LXIII—LXV. Nr. 81—83.

Teppichmuster Nr. 81:

Kette Seidenzwirn, 2fach, 180 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Flachseide, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Seide, 3fach, 90 Knoten auf 10 Cm. Breite, 90 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema II.

Brochirung in Gold und Silber, auf gelber und weisser Seide umwunden. Ripsbindung: 7 leer 2fach, der 8. 2fach bindet.

Teppichmuster Nr. 82:

Kette Baumwollzwirn, 5fach, 140 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Flachseide, 2fach, und Baumwolle, 4fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse, wellenförmiger Schuss Seide, gestreckter Schuss Baumwolle.

Knüpfung Seide, 2fach, 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 70 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Brochirung in Gold und Silber, auf gelber und weisser Seide umwunden. Ripsbindung: 9 leer 2fach, der 10. 2fach bindet.

Teppichmuster Nr. 83:

Kette Baumwollzwirn, 4fach, 150 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Flachseide, einfach und Baumwolle 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse: wellenförmiger Schuss Seide, gestreckter Schuss Baumwolle.

Knüpfung Seide, 2fach, 75 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Brochirung in Silber und Gold, auf weisser und gelber Seide umwunden. Ripsbindung; 5 leer 2fach, der 6. 2fach bindet.

Diese drei Teppiche bilden zusammen mit dem auf Taf. LVI zur Publication gelangten den berühmten Teppichschatz des Bayerischen Nationalmuseums in München, den Karabacek in seiner »Persischen Nadelmalerei Susandschird« zuerst in die Literatur eingeführt hat, indem er zugleich auf S. 121 von einem dieser Teppiche (Nr. 81) eine Abbildung in Holzschnitt gab. Sämmtlich gehören sie zur Classe der sogenannten Polenteppiche.

Das **Innenfeld** von Nr. 81 zeigt nahe Verwandtschaft mit demjenigen von Nr. 59 (Taf. XLIII); nur wechselt der Grund auf jenem Teppiche öfter als auf dem Münchener. Der Innensaum der Bordüre begegnete uns in fast identischer Weise an Nr. 57 (Taf. XLI), dessen Metallfäden aber nicht in der typischen Art der »Polenteppiche«, sondern in der zu Taf. XI erörterten Technik eingearbeitet sind. Als Besonderheit wären im Mittelstreifen der **Bordüre** die spitzovalen Kränze aus Lanzettblättern mit vorzuckenden Rosetten hervorzuheben, von denen die einzelnen grossen Palmetten der intermittirenden Wellenranke umrahmt erscheinen. Der Gesammthabitus erinnert einigermaassen an die Bordüre von Nr. 1.

An Nr. 82 ist es das **Innenfeld**, dessen Decorationsschema uns Ungewohntes darbietet. Im Allgemeinen ist es zwar das wohlbekannte Schema des wechselnden Grundes (Taf. IV), das uns auch hier entgegentritt; aber im vorliegenden Falle werden die Scheidegrenzen zwischen den wechselnden Farben (Gold und Silber) nicht oder doch nur auf ganz kurze Strecken von den rollenden Ranken gebildet, sondern von geometrisch abgezirkelten, vielfach geradlinig verlaufenden Contouren. Wir sehen zwei Reihen goldgrundirter Zacken über den sonstigen silbernen Grund hinweglaufen, die mit ihren kielbogenartig geschweiften Spitzen abwechselnd auf- und abwärts weisen. Es gewinnt hienach den Anschein, dass wir es mit abgeschlossenen Compartimenten gleich Medaillons zu thun haben, die sich von einem einheitlichen Grunde abheben, und nicht mit einem beliebig wechselnden Grunde. Aber die Anbringung von Medaillons pflegt gemäss der sarazenischen Decorationsweise in Mitte und Ecken zu geschehen und nicht streifenweise wie in Nr. 82. Ueberdies gewahren wir in der Mitte einen kleinen lachsgrundirten Achtpass, dem in den vier Ecken Viertelausschnitte entsprechen. Im Effect kommen aber diese kleinen Medaillons gegenüber den leuchtenden Flächen mit Metallgrundirung nicht auf und sind daher wohl auch nur im Sinne des Schemas des wechselnden Grundes aufzufassen. Diese Art der Musterung einer Teppichfläche mit streifenweise angeordneten, in der Richtung alternirenden Zacken ist übrigens, wenngleich selten, doch nicht eine völlig vereinzelte Ausnahme. Sie tritt uns u. A. auf einem von Lessing in den »Berliner Vorbilderheften« (XIII, Taf. 3) publicirten Teppich entgegen, der zwar gewiss jünger ist als Nr. 82, aber von europäischem Einflusse nichts verspüren lässt. Und zwar greifen die Zacken in letzterem Falle in reciproker Weise ineinander, was gemäss früheren Ausführungen (vgl. Taf. LV) gerade einem echt sarazenischen Decorationsgefühle entspricht. So werden wir auch das auf den ersten Blick befremdende System des Innenfeldes von Nr. 82 nicht auf Rechnung eingedrungenen europäischen Einflusses zu setzen haben, was deshalb nachdrücklich betont wird, weil neuerlich eine so gewichtige Stimme wie diejenige Vincent Robinsons (in seiner Fortsetzung der »Eastern carpets«) sich wiederum für europäische, und zwar italienische Herkunft der sogenannten Polenteppiche ausgesprochen hat.

Auch Nr. 83 wird durch die technische Einarbeitung der Metallfäden und durch Art und Behandlung der Einzelmotive der Classe der Polenteppiche zugewiesen; aber das Decorationsschema im Allgemeinen, wie es uns da im Innenfelde entgegentritt, ist das gleiche wie auf den typischen persischen Teppichen gleich Taf. XI, XII u. s. w. Der Grund ist einheitlich silbern, von ihm hebt sich in der bestimmtesten Weise das goldgrundirte Mittelmedaillon mit seinen Fortsätzen und die entsprechend behandelten Eckfelder. Wir haben es also mit der Unterabtheilung der »Polenteppiche« mit einheitlichem Grunde zu thun, wofür wir auf Taf. V das erste typische Beispiel kennen gelernt haben. Aber in letzterem Falle breitete sich das Rankenwerk gleichmässig über die Fläche aus, ohne Unterbrechung durch Mittel- und Eckfelder, und Aehnliches ist von Taf. XXXV und XLVI zu sagen. Nur der »Polenteppich« auf Taf. XXXIV zeigte eine ähnliche Unterscheidung der Mitte gegenüber dem übrigen Innenfelde, wie wir sie in Nr. 83 beobachten, aber ohne alle Fortsätze und Eckfelder und in einer weit minder gefälligen Gliederung als auf dem Münchener Teppich, der ebenso wie die der anderen am gleichen Orte aufbewahrten Stücke zu den künstlerisch vollendetsten Repräsentanten dieser ganzen Classe von Teppichen gezählt werden muss. Von näheren Umständen, unter denen diese Teppiche nach München gelangten, wusste die kgl. Direction des Bayrischen Nationalmuseums blos mitzutheilen, dass zwei davon früher in der königlichen Residenz zu München, einer zu Neuburg a. D. in Aufbewahrung gewesen sind.

Tafel LXVI. Nr. 84.

Nach so vielen Beispielen älterer orientalischer Teppichknüpferei erschien es nützlich, einen jüngeren Vertreter derselben zur Anschauung zu bringen, an dem sich deutlich ersehen lässt, wie das Rankenornament mit den paar stilisirten Blumentypen, wie es das Wesen der älteren persischen und kleinasiatischen Teppichornamentik ausmacht, auch an den modernen Erzeugnissen dieser Art das grundlegende Element geblieben ist und sich im wesentlichen bloss durch eckige, minder schwungvolle Linienführung und überhaupt durch Einschränkung im Reichthum und in der Gliederung der Motive von den Typen des XVI. und XVII. Jahrhunderts unterscheidet.

Als Einschränkung haben wir gleich im **Innenfelde** den Mangel einer Musterung des weiten Grundes zu betrachten. Das Mittelstück in Form eines in die Quere gezogenen Sternes enthält vier deutlich erkennbare Epigonen der alten Palmetten, eingeschlossen von vier Gabelranken, zwischen denen sich Rosettenzweige hindurchwinden; die Eckfelder sind Viertelausschnitte des Mittelstückes. Ganz versagte aber der sarazenische Decorationsgeist mit seiner grundsätzlichen Scheu vor leeren Flächen auch in diesem späten Falle nicht, indem zur Milderung der Leere eine auf selbständigen Grund gesetzte Palmette oberhalb der Eckfelder angebracht wurde. Aehnliche Ergebnisse bietet eine aufmerksame Beobachtung der **Bordüre.** Wir erkennen da im Mittelstreifen das gemeinverbreitete Schema einer intermittirenden Wellenranke. Rosetten bilden die Hauptmotive; alternirend oben oder unten setzen sich daran die Enden der in geknickten Linien verlaufenden Ranken, während den entgegengesetzten Scheitel einer jeden Rosette zwei divergirende Lanzettblätter schmücken. Die Wellenranke selbst erscheint an ihren schrägverlaufenden Absätzen durchsetzt von Blüthenprofilen, die man mit der naturalisirenden Richtung der neueren persischen Ornamentik in Verbindung bringt und als Stilisirungen der Schwertlilie zu bezeichnen pflegt. Die beiden Säume, zwischen denen der geschilderte Mittelstreifen hindurchläuft, enthalten reciproke Zacken. Man braucht bloss diese in starrer, geometrischer Rautenform gezeichneten Zacken mit den elegant geschwungenen auf Tafel IV, XXIII, XXXXIII zu vergleichen, um Tragweite und Charakter des Unterschiedes zwischen moderner und verflossener orientalischer Teppichornamentik in der schlagendsten Weise zu erkennen.

Der Teppich Nr. 84 ist in der westpersischen Landschaft Gherus gearbeitet. Der Mittelstreifen der Bordüre kehrt in völlig identischer Weise sehr häufig wieder an den kleinen, aber überaus dicht und sorgfältig geknüpften Senneteppichen aus Kurdistan, welchem Territorium Gherus benachbart ist.

Tafel LXVII. Nr. 85.

Kette Seide, 2fach, 200 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Seide, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung feines Kammgarn, 2fach, 100 Knoten auf 10 Cm. Breite, 100—110 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

In Grundschema und Details weist dieser Teppich schon auf den ersten Blick zahlreiche Abweichungen von den Typen auf, die wir bisher kennen gelernt haben. Das **Innenfeld** ist nach dem Schema des Rautennetzes gemustert, das von diagonal verlaufenden, gelben Rankenbändern gebildet erscheint. Man erkennt zwar noch den Zusammenhang dieser Rankenbänder mit den arabesken Gabelranken der sarazenischen Ornamentik, aber die einzelnen Theile sind an den Enden vielfach in einer Weise eingerollt und verknotet, dass dadurch die Erinnerung an das Voluten- und Cartouchenwerk der europäischen Barocke wachgerufen wird. Die Füllung der so gebildeten einzelnen Rankenfelder wechselt in versetzten Reihen dermassen ab, dass einmal eine Viertheilung der Raute und Ausfüllung eines jeden Theiles durch einen Zweig mit vier dreiblättrigen Blümchen stattfindet, das anderemal ein einzelner grosser Zweig eingesetzt erscheint. Namentlich dieser letztere erregt unsere Aufmerksamkeit, weil sich an den beiden seitlichen von seinen drei Blüthen das offenbare Bestreben kundgibt, eine Profilansicht zur Darstellung zu bringen, und zwar eine Profilansicht nach den Gesetzen der natürlichen Perspective und nicht nach den uns bisher allenthalben entgegengetretenen Gesetzen einer perspectivischen Stilisirung, wie sie den unterschiedlichen Palmettenbildungen zu Grunde liegt.

Fast alle die geschilderten Eigenthümlichkeiten begegnen uns im Oriente bloss auf einem beschränkten Kunstgebiet: dem indischen. Das Rautennetz spielt daselbst eine sehr wichtige Rolle; so haben wir auch schon den Teppich Nr. 38 (Taf. XXIX) mit dem gleichen Schema indischem Ursprunge zuschreiben können. In Verbindung mit dem Voluten-Rollwerk findet es sich auf zahlreichen Beispielen, die das »Journal of Indian Art« zur Veröffentlichung gebracht hat; man vergleiche hiefür insbesondere a. a. O. I, Lief. 8 und I, Lief. 10. Aehnliches lässt sich vom Hauptstreifen der **Bordüre** sagen. Hier haben wir es zwar mit der von persischen Teppichen her wohlbekannten intermittirenden Wellenranke zu thun, und die Ranken verfliessen in rollendem Schwunge, wie in der besten Zeit des XVI. Jahrhunderts; aber schon die Betrachtung der Einzelmotive — der Rosetten und Palmetten — ergibt einen auffallenden Widerspruch zwischen der fliessenden Rankenführung und der schwächlichen, wenig charakteristischen Bildung der Details. Endlich wären die arabeskenartigen Einrahmungen zu beachten, von denen die grossen rothen Rosetten umschlossen sind. Dieselben gehen zwar auf echt persische Vorbilder zurück; wie schwächlich und mager erscheinen sie aber gegenüber den kräftigen Bildungen auf persischen Teppichen selbst späteren Datums, gleich Taf. XVIII! Ist aber Verwässerung der Grundtypen überhaupt der Charakterzug des indischen Zweiges der sarazenischen Kunst, so vermögen wir für den Bordürestreifen von Nr. 85 sogar ein unmittelbares Seitenstück aus indischem Kunstgebiete beizubringen: vergleiche Jeypore Portfolio of architectural details IV. 56. Dies alles zusammengenommen, werden wir wohl berechtigt sein, den Teppich indischer Herkunft zuzuweisen.

Tafel LXVIII. Nr. 86.

Kette Baumwolle, 4fach, 120 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 3fach, 60 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dieser Teppich zählt zu der Classe der kleinasiatischen, deren Vertreter schon auf Taf. XIV, XV und XXXX Veröffentlichung und an den bezüglichen Stellen des Textes ausführliche Charakterisirung gefunden haben. Dem vorliegenden Beispiele am nächsten steht wohl Nr. 56 (Taf. XXXX); auch dort begegnen wir der Einstellung grösserer geschlossener Compartimente (Medaillons) inmitten des Rankenwerkes im Innenfelde und einer Anordnung von Blüthenpflanzen in der Bordüre, wonach dieselben nicht so wie gemäss dem gemeinpersischen Schema an rollenden Ranken um den ganzen Teppich herumlaufen, sondern mehr oder minder senkrecht auf die Begrenzungslinie des Innenfeldes gestellt sind. An Nr. 86 ist überdies noch die Besonderheit zu verzeichnen, dass die Blüthenpflanzen in der Bordüre mit ihren Blüthenhäuptern nicht radiant nach allen Seiten, sondern unten auswärts, an den beiden anderen Seiten aber einwärts gestellt sind; an beiden letzteren fällt endlich noch auf, dass die Blüthenkronen grossentheils wegen zu geringer Breite der Bordüre um ein Beträchtliches gestutzt worden sind.

Tafel LXIX. Nr. 87.

Kette Baumwollgarn, 4fach, stark gezwirnt, 112 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse (2 gespannte in Baumwollgarn, 3fach, ein loser in flacher Seide, 2fach).

Knüpfung Flachseide, 4- und 5fach, 56 Knoten auf 10 Cm. Breite, 56 Cm. Höhe.

Brochirung. In einzelnen Theilen des Dessins zwischen den Grundschüssen 4—6 Brochirschüsse in Gold und Silber.

Sogenannter Polenteppich vom Typus mit wechselndem Grunde. Wie trotz engster Gemeinschaft im Grundschema und in den wenig zahlreichen Einzelmotiven dennoch nicht an zwei Beispielen dieser Classe das **Innenfeld** völlig identisch ist, so besitzt auch Nr. 87 Eigenthümlichkeiten, die diesen Teppich gegenüber allen übrigen »Polenteppichen« auszeichnen. Es sind dies namentlich die abgeschlossenen Compartimente, annähernd von Kreuzform, mit vielfach ausgeschnittenen und ausgeschweiften Contouren, die in den hauptsächlich durch breite Rankenbänder gegliederten Raum hineingestellt sind. Da haben wir das Mittelmedaillon flankirt von zwei halben von gleicher Gestalt; ferner an jeder Schmalseite ein halbes Compartiment ähnlicher Art, flankirt von je zwei Viertelausschnitten eines solchen, wie es eben den Eckfeldern zukommt. Das Muster im Mittelstreifen der **Bordüre** ist klar und einfach, wie dies häufig an »Polenteppichen« begegnet. Die beiden Säume zeigen übereinstimmend ein reciprokes Muster: innen Gabelzinken, aussen Dreiblattzacken.

Tafel LXX. Nr. 88.

Fragment eines Teppichs aus der Zeit höchster Blüthe der persischen Teppichknüpferei. Der Schwung der Ranken und der Reichthum der Blüthenmotive kommt nahe demjenigen, den wir auf Taf. II beobachten konnten.

Tafel LXX. Nr. 89.

Ein älteres Beispiel der unter manchem Hinblick eigenthümlichen Teppichknüpferei in der ostpersischen Landschaft Kirman. Regelmässig vertheilte Blüthenpflanzen bilden das Muster in unendlichem Rapport; die Blumentypen zeigen neben den bekannten typischen Stilisirungen auch manches Fremdartige, vielleicht durch das der neueren persischen Kunst eigenthümliche Streben nach Naturalismus hervorgebracht. In der Behandlung der Bordüre, und selbst in der Stilisirung der Blüthenpflanzen des Innenfeldes, herrscht manche Verwandtschaft mit dem kostbaren älteren Teppich Nr. 42 (Taf. XXXII), der hiernach mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Kirmaner Ursprung zurückgeführt werden darf.

Tafel LXX. Nr. 90

endlich gibt ein Beispiel allermodernster Kirmaner Teppichindustrie. Der Teppich ist gearbeitet von Abbas Kirmani, auf Bestellung des Teppichhändlers Mehemed Ibrahim Kirmani. Es begegnen uns daran kaum welche Züge, die wir nicht schon an einzelnen älteren Beispielen beobachtet hätten, etwa mit Ausnahme der Gruppe von Schwan und würgendem Drachen, und einiger naturalisirender Blatt- und Fruchtbildungen. Und doch muthet uns das Gesammtbild des Teppichs so fremdartig an, dass wir ohne genaue Kenntniss der Provenienz in Verlegenheit wären, denselben zeitlich und örtlich unterzubringen. Sehr vieles weist auf einen Zusammenhang mit indischem Kunstgebiet, was übrigens bei der geographischen Lage des Ursprungsgebietes Kirman kaum Wunder nehmen kann. Im Allgemeinen schöpfen wir aus der Betrachtung dieses Teppiches die Aufklärung, dass die zu einer Industrie gewordene moderne ostpersische Teppichknüpferei in Bezug auf die Musterung eine Art nationaler Renaissance anzustreben scheint.

Tafel LXXI. Nr. 91.

Kette Seidenzwirn, 2fach, 240 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Seide, 2fach und Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse; wellenförmiger Schuss Seide, gestreckter Schuss Baumwolle.

Knüpfung feines Kammgarn, 2fach. 120 Knoten auf 10 Cm. Breite, 120—140 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Brochirung in Silber, auf weisser Seide umwunden. Ripsbindung: 4 leer 2fach, der 5. 2fach bindet.

Dieser Teppich zählt zu jener feinsten und mit Recht höchstgeschätzten Classe von persischen Teppichen, wovon wir bisher u. A. auf Taf. XI ein besonders typisches Beispiel beigebracht haben. Gold findet sich daran zwar nicht, aber überaus reichlich Silber verwendet, wobei gleichwohl Ueberladung und Schädigung der natürlichen Farbeneffecte durch den Metallglanz mit echt orientalischem Feinsinn und Geschick vermieden sind.

Ein ganz überwiegendes Interesse fordert das grosse, annähernd kreisförmige Mittelmedaillon heraus. Die von einer schmalen Bordüre umrahmte **Innenfläche** desselben ist nämlich in eine ganze Anzahl kleiner selbständiger Compartimente zerlegt, die sowohl in ihrer planimetrischen Grundform als in der Grundfarbe eine reiche Abwechslung aufweisen. Und zwar ist diese Zerlegung nicht durch die Verzweigung von Rankenbändern herbeigeführt, wie dies so häufig an den sogenannten Polenteppichen der Fall ist, sondern jedes Compartiment ist von einem festen geometrisch-linearen Contour umzogen, ganz ähnlich wie wir dies am Innenfelde des Teppichs auf Taf. XXXII beobachtet haben. Auffallend sind auch die reichen Farbennuancen: man beachte das dreierlei Roth, zweierlei Blau und Gelb. Thierfiguren, die sich an Vertretern dieses glänzendsten Teppichgenres (z. B. auf Taf. XI) häufig verwendet finden, erscheinen im vorliegenden Falle auf die vier Pfauen beschränkt, die — paarweise affrontirt — die sich an das blaue Mittelquadrat kreuzförmig anlegenden rothen Felder schmücken; dass auch der eben erwähnte Teppich auf Taf. XXXII affrontirte Pfauenpaare enthält, würde für sich allein noch nicht ausreichen, um damit eine nähere Verwandtschaft zwischen beiden Teppichen zu begründen, da ja der Pfau ein so überaus häufig wiederkehrendes Element der älteren orientalischen Teppichornamentik gewesen ist; und ähnliches gilt von den Blüthenzweigen, die nicht minder beiden Teppichen als Füllungen einzelner Compartimente gemeinsam sind. Rings um das Mittelmedaillon erscheint der dunkle Grund — eine an dieser Stelle selten verwendete Grundfarbe, die vielleicht mit Rücksicht auf den reichlichen Silberdecor gewählt worden ist — mit dichtem Rankenwerk überkleidet, das von langgezogenen Wolkenbändern durchschlängelt ist. Die Eckfelder sind keine Viertelausschnitte des Kreismedaillons, was übrigens durch die obwaltende Nothwendigkeit, den Eckfeldern einen gegliederten Aussencontour anstatt des glatt peripherischen des Mittelstückes zu geben, gerechtfertigt erscheint. Man beachte aber auch, wie dieser Contour bei den oberen und den unteren Eckfeldern trotz der gleichen Grundform durchaus nicht congruent gestaltet ist, welche Verschiedenheit wohl durch die Schwierigkeiten einer vollständig congruenten Ausführung mittelst der Handknüpfung leicht erklärt wird, aber doch wenigstens in solchem Maasse an alten Meisterwerken dieser Kunst selten anzutreffen ist; ein ähnliches Beispiel wird uns auf Taf. LXXV in den Ecklösungen begegnen.

Auch die ornamentale Gliederung der **Bordüre** erinnert an diejenigen auf Taf. XI und Taf. XXXII. In den oblongen Kartuschen begegnet die Abtönung in zweierlei Roth, wofür wir bereits auf Taf. I ein höchst lehrreiches Beispiel kennen gelernt haben; im vorliegenden Falle ist dieselbe wohl darum gewählt worden, um für die in den Kartuschen anzubringenden Inschriften in Silber einen im Ganzen einheitlichen Grund zu gewinnen. Der gelbe Grund der Bordüre, von dem sich die — theils oblongen, theils achtpassförmigen — Compartimente abheben, ist mit geschlängelten schwarzen Wolkenbändern gemustert, welche vornehme Farbencombination — Schwarz und Gelb — sich auch im Mittelmedaillon mehrfach angewendet findet.

Eine Abbildung dieses Teppichs in Heliogravure findet sich im Catalogue des objets d'art, composant la collection de feu M. Albert Goupil, bei deren Versteigerung das Stück in den Besitz des Pariser Musée des arts décoratifs übergegangen ist. Die in der Bordüre enthaltenen Inschriften lauten nach Prof. Wahrmund's Lesung folgendermaassen:

1. ساقی برآمد ابر بهاران
شد سبزه وگل خرم زباران
2. ژاله کهر ریخت در جام لاله
لاله بر زد علم نور صبیان
3. نرکس کشاده چشمی بر اختر
شب سحر چون با شب زنده‌داران
4. خوش آنکه کرد چون لاله ساغر
بر روی سبزه باکلعذاران
5. کرده بنفشه بر فوت خضرت
دراعه نیلی چون سوکواران

Metrum (unrein durchgeführt): — — ◡ | — ◡ — — | ◡ — —

1. O Schenke! Frühlingswolken sind heraufgezogen; — es ist grün geworden, und die Rose ist beglückt durch Regen;
2. Der Thau hat Perlen in den Becher der Tulpe gegossen; — die Tulpe hat die Lichtfahne der Jugend 1) erhoben;
3. Die Narzisse hat einen Blick auf die Sterne geworfen; — die Nacht ist (hell) wie die Morgenfrühe für die sie Durchwachenden. 2)
4. Selig Jener, der den Becher, gleich der Tulpe, schwang — über dem Antlitz mit sprossendem Flaum in der Gesellschaft von Rosenwangigen. 3)
5. Das Veilchen hat wegen der Vergänglichkeit des Grün 4) ein blaues Gewand 5) angelegt, wie die Trauertragenden.

Anmerkung. 1) Das ا über ص in صبیان die Jungen ist überflüssig. — 2) Die beiden Worte سحر چون sind unter sich verstellt. Liest man شب چون سحر به شب زنده داران, so ist auch das Metrum hergestellt; شبْ زِنْدَه دار der die Nacht Durchwachende, nach dem arab. إحياء الليل gebildet. — 3) Selig Jener, der in solcher Nacht, wie die schwankende Tulpe ihren Kelch über der grünen Fläche (روی سبزه) der Erde, so seinen tulpenähnlichen Weinbecher über dem beflaumten Antlitz (روی سبزه) schöner Knaben schwingt. Der sprossende Bartflaum wird grün genannt. — 4) Es ist خُضْرَت zu lesen, wie auch das darunterstehende ر anzeigt; das Teschdid ist falsch. — 5) Arab. دُرّاعه Obergewand; dunkles Blau ist die Farbe der Trauer.

Tafel LXXII. Nr. 92.

Wir geben auf dieser und der nächstfolgenden Tafel einige Beispiele moderner persischer Teppicherzeugung, wie sie unter dem commerciellen und artistischen Einflusse der Firma Ziegler & Cie. zu Sultanabad betrieben wird. Diese Beispiele wurden sorgsam ausgewählt, um nach verschiedenen Richtungen hin zu zeigen, in welcher Weise europäischer Einfluss auf die künstlerische Qualität der traditionellen persischen Teppichindustrie einwirkt, und wie selbst bei einer ausgesprochenen Tendenz auf Festhaltung der althergebrachten Typen sich mit Naturnothwendigkeit Veränderungen und Umbildungen ergeben, von denen es wohl zu wünschen, aber heute noch keineswegs abzusehen ist, dass sie dermaleinst zu einer neuen künstlerischen Befruchtung der orientalischen Teppichindustrie führen möchten.

An Nr. 92 erscheinen die alten ornamentalen Blumentypen am ängstlichsten festgehalten, ja fast ohne Ausnahme unmittelbar nach älteren Denkmälern persischen Kunstgewerbes copirt. Und doch wird schon nach kurzer, wenn nur halbwegs aufmerksamer Betrachtung Niemand in Zweifel bleiben, dass die vorliegende Abbildung — absolute Treue der Reproduction vorausgesetzt — unmöglich einen älteren persischen Teppich wiedergeben kann. Die Copie der Vorlage scheint vielmehr auf ein Thonfliesenmuster zurückzugehen. Alle Details sind wie mit Zirkel und Lineal construirt; die Stengel starr und steif, was sich namentlich an den Durchschneidungsstellen bemerkbar macht, die Farben vielfach hart nebeneinandergesetzt.

Tafel LXXIII. Nr. 93.

Zum Unterschiede von Nr. 92 haben wir es da nicht mit der unmittelbaren Copie nach einer Vorlage älterer Entstehung, sondern mit einer Neucomposition zu thun, die sich freilich an die Ueberlieferung treu anzuschliessen sucht. Verhältnissmässig am besten ist diese Absicht in den feinen Verästelungen des Rankenwerkes gelungen; dagegen riechen die Blüthen nach Atelier und sind mit möglichster Bequemlichkeit in den Contouren und in Farben nebeneinander gezeichnet. Bei einzelnen Motiven erscheint in Folge dessen der orientalische Charakter geradezu verwischt, so namentlich an der grossen grünen Fächerpalmette. In der Bordüre befolgt zwar das Gesammtmuster ein typisches Wellenrankenschema, aber die Zeichnung der einzelnen Blüthenmotive weicht auch hier vielfach von den orientalischen Vorbildern ab: man betrachte daraufhin blos die grossen Fächerpalmetten. Vollends in der Farbengebung offenbart sich entschieden unpersischer Geist. Das ängstliche Vermeiden aller kräftigen Farbentöne, für die man offenbar die richtigen Gegentöne nicht treffen zu können befürchtete, bezeugt schon für sich allein den europäischen Componirer, zugleich aber auch eine Concession an den englischen Kunstgeschmack.

Tafel LXXIII. Nr. 94.

Auch dieses Beispiel von Teppicherzeugnissen der Firma Ziegler & Cie. zu Sultanabad ist nicht nach einer unmittelbaren älteren Vorlage orientalischer Herkunft gearbeitet, sondern nach einer modernen, ad hoc entworfenen Composition. Und zwar entfernt sich dieselbe noch weiter von dem typischen Gepräge älterer orientalischer Teppichornamentik, als die beiden vorher publicirten Stücke. Wenn nämlich noch an Nr. 93 das feine Gezweig einen bunten uncontrolirbaren Grund für die stärkeren Ranken abgab, so sind an Nr. 94 die ersteren völlig in Wegfall gekommen. Hier heben sich vielmehr die in gleichmässiger Stärke sich entfaltenden Ranken klar und deutlich vom einheitlich rothen Grunde ab, wie es wohl der abendländischen Kunstweise entspricht, der orientalischen aber strenge zuwiderläuft. Einigermaassen gemildert, aber keineswegs aufgewogen wird dieser nichtorientalische Charakterzug durch die bunt wechselnde Farbengebung, welche den einzelnen Blüthen verliehen erscheint. Von den Blüthenmotiven selbst gilt genau dasselbe, was diesbezüglich von Nr. 93 gesagt wurde: sie geben sich deutlich als Ateliercompositionen zu erkennen und scheinen eher für eine Applicationsstickerei als für einen Knüpfteppich entworfen. Eine recht nüchterne Erfindung sind die steifen Rosettenzweige, die sich in der Bordüre parallel mit deren Längsaxe hineingesetzt vorfinden.

Tafel LXXIV. Nr. 95.

Kette Baumwollzwirn, 2fach, 100 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Kammgarn, 3fach, 50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50—60 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Das Auffallendste im **Innenfelde** dieses Teppichs sind die zahlreichen Thierfiguren, die zum Theil isolirt, meistens aber in jener so häufig wiederkehrenden Gruppirung dargestellt erscheinen, wo ein Zweihufer von einem Raubthiere rücklings besprungen und niedergerissen wird. Wir haben bereits mehrere Beispiele solcher Thierteppiche, die in der Regel zu den kostbarsten Luxuserzeugnissen älterer persischer Teppichknüpferei zu zählen sind, kennen gelernt. Am nächsten kommt dem vorliegenden Beispiele Taf. XII; nur sind die Bewegungen der Thiere im letzteren Falle noch packender und dramatisch lebendiger gestaltet; ein anderes Beispiel, das aber ein über den Höhepunkt hinaus vorgeschrittenes Stadium repräsentirt, bietet Nr. 68 (Taf. LI). Sehr reich sind an Nr. 95 die verschiedenen Blüthentypen im Innenfelde gebildet, worunter besonders die nach verschiedenen Perspectiven hin projicirten Fächerpalmetten auffallen, wie sie auch in persischen Miniaturhandschriften aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts und an Fliesen des XV. bis XVI. Jahrhunderts ein ganz wesentliches Element der Decoration gebildet haben. Eigenthümlich ist ferner die Umrahmung des Mittelmedaillons mit steif ausgebreiteten Gabelranken, in deren Mitte je ein Katzenkopf sitzt.

Von besonderer Wichtigkeit sind die in den oblongen Kartuschen der **Bordüre** enthaltenen Inschriften: dieselben beschäftigen sich nämlich mit dem Teppiche als solchem. Es ergibt sich daraus, dass der Teppich für den Gebrauch eines allmächtigen Herrschers bestimmt, also wohl in einer der Hofmanufacturen des Schah gefertigt war. Das Gesammtmuster wird mit einem Garten, einzelne Motive mit »Tulpen und Blüthen« verglichen, für welchen Gebrauch übrigens bereits Nachweise in der bisherigen Literatur (vgl. insbesondere Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird) vorliegen. Desgleichen wird auf die Vögel angespielt, die das Rankenwerk anmuthig beleben. Nicht zu übersehen ist endlich die Stelle, in welcher der chinesischen Kunst Anerkennung gezollt wird, was mit Rücksicht auf die zahlreich constatirten chinesischen Einflüsse in der persischen Teppichornamentik besondere Wichtigkeit gewinnt. Im Einzelnen ist der Inhalt nach Herrn Prof. Wahrmund's Lesung folgender:

1. فرشی که زیر پای سلاطین عالم است
از یُمن خاکِ مَقْدَم ایشان مکرّم است
2. بنکر بچشم مرحمت و حرمتش ببین
کو در حریم جملهٔ آفاق مُحْرَم است
3. . . . . که دامن پاکش
چون روضهٔ بهشت روحبخش و خرّم است
4. رشک نکارخانهٔ چین است از صفا
کز لاله وشکوفه در صد رنک در هم است
5. قمری و عندلیب بر هر شاخ وبرک او
مست آنچنانک جُنْبِش و پروازشان کم است
6. هر کز بهار خرّم این تازه باغ را
نه از خزان جفا رسد ونه زدَیّ غم است

Metrum (unrein durchgeführt): — — ◡ | — ◡ — ◡ | ◡ — — ◡ | — ◡ —

1. Der Teppich unter den Füssen der Weltbeherrscher — ist wegen der glücklichen Vorbedeutung des Staubes ihres Zugangs hochgeehrt. 1)
2. Schau und betrachte ihn mit Theilnahme und Ehrfurcht, — denn er ist in den Harems aller Länder als Vertrauter zugelassen.
3. Du blickst auf das Beet einer Flur, deren reiner Saum — wie der Garten des Paradieses erquickend 2) und lieblich ist. 3)
4. Er ist Gegenstand des Neides für das Bilderhaus China's, 4) ob seiner Schönheit, — denn Tulpen und Blüthen in hundert Farben sind hier vereint.
5. Turteltauben und Nachtigallen sind auf jedem seiner Zweige und Blätter, — so trunken, 5) dass sie nur wenig hüpfen und auffliegen.
6. Immerfort ist diesem frischen Garten ein lieblicher Frühling; — weder vom Herbste kommt ihm Schädigung, noch vom Winter Unbill.

Anmerkung. 1) Selbst der vom Teppich aufgefangene Staub unter den Füssen der Herrscher ist von glücklicher Vorbedeutung oder bringt Glück. — 2) In روحبخش fehlt das ر. — 3) Die ersten Worte des Halbverses sind nicht deutlich lesbar. Wir übersetzen: بر مُرْز زمین نکری. Das Metrum ist zerstört. — 4) Häufiger Vergleich, wegen der Berühmtheit chinesischer Malerei und Decoration. — 5) Von seiner Schönheit.

Tafel LXXV. Nr. 96.

Kette Seide, 2fach, 400 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Seide, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Seide, 3fach, 200 Knoten auf 10 Cm. Breite, 180—200 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Ueberaus feines und kostbares Stück mit reichster und prächtigster Farbewirkung. Der ornamentale Inhalt ist blos mit Blumenranken und Arabesken bestritten, von denen namentlich die letzteren einen vollendeten Fluss in der Zeichnung aufweisen. Thiere fehlen gänzlich; dafür finden sich im Grunde des Innenfeldes amorphe Wolkengebilde nach chinesischer Art eingestreut. Das Muster der Bordüre wird beherrscht von den ausdrucksvollen Fächerpalmetten, die mit eleganten Kelchpalmetten alterniren, wobei stilistisch der Umstand auffällt, dass dieselben sämmtlich mit den Spitzen nach Aussen gerichtet sind und somit nicht das gebräuchlichere Schema der neutralen Wellenranke, sondern das einseitig und entschieden nach Aussen weisende des radianten Bogenfrieses befolgen. Dass dies im vorliegenden Falle nicht ohne besondere Absicht geschehen ist, beweist der Umstand, dass auch in den beiden Säumen die Blüthenmotive in der gleichen Weise auf Bogenfriese aufgereiht sind und daher mit den Spitzen durchwegs nach Aussen weisen. Die trefflichen Ecklösungen der Bordüre sind oben schmäler, unten breiter gerathen: offenbar ist man damit an einer Seite (vermuthlich an derjenigen mit schmäleren Palmetten) in die Enge gerathen, hat sich aber gleichwohl in völlig befriedigender Weise aus der Verlegenheit zu ziehen gewusst, in sehr bemerkenswerthem Gegensatze zu den Teppichen der späteren Verfallzeit, an denen gerade die Beschaffenheit der Ecklösungen häufig einen Maassstab für die gesunkene künstlerische Empfindung abgibt.

Tafel LXXVI. Nr. 97.

Die mannigfachen Typen von Flächenornamentik, die wir an geknüpften Teppichen orientalischer Herkunft beobachten, konnten naturgemäss auch an anderweitigen Erzeugnissen orientalischer Textilkunst Verwendung finden. Ein Beispiel hiefür haben wir bereits auf Taf. XXX kennen gelernt, wo eine in der sogenannten Gobelintechnik ausgeführte Decke reproducirt erscheint. Auf Taf. LXXVI geben wir eine andere Decke, die nicht mehr in der handmässig betriebenen Gobelintechnik, sondern mittels der wirklichen und gemeingebräuchlichen Schiffchenweberei ausgeführt ist. In der allgemeinen Anordnung wie in manchen Details — unendlichem Rapport nach dem Herati-Schema, zweierlei Kartuschen in der Bordüre — verräth sich da ein enger Zusammenhang mit der persischen Teppichornamentik. Aber eine Betrachtung der Blüthenmotive im Einzelnen belehrt uns alsbald, dass dieselben doch nicht von persischen Händen entworfen und ausgeführt sein können, weil gerade die charakteristischesten Palmettentypen fehlen und vielfach ungewöhnliche Profile an ihre Stelle getreten sind.

Da die zu Słuck im ehemaligen Königreiche Polen gewebten sogenannten polnischen Gürtel in Technik und Ornamentik die gleichen Eigenthümlichkeiten aufweisen, und die Decke Nr. 97 nachweislich aus Galizien stammt, werden wir dieselbe — in Uebereinstimmung mit der bei den früheren Eigenthümern erhaltenen Tradition — wohl mit Recht als polnische Arbeit ansprechen dürfen. Für die noch immer nicht zur Ruhe kommen wollende Frage nach der Herkunft der sogenannten Polenteppiche kann diese Decke insoferne Bedeutung beanspruchen, als wir daraus ersehen, wie die polnische Brocatweberei trotz principieller Anlehnung an persische Textilvorbilder an ihren Erzeugnissen dennoch eine Verwechslung mit originalpersischen bei genauerer Betrachtung nicht aufkommen lässt, während die sogenannten Polenteppiche, deren wir nun so viele Exemplare kennen gelernt haben, nichts schlechtweg Unpersisches aufzuweisen haben, und vollends zwischen ihnen und den beglaubigten Słucker Fabricaten sich keinerlei nähere Verwandtschaft beobachten lässt, was doch der Fall sein müsste, wenn beiden Gebieten eine gemeinsame Herkunft eigen gewesen wäre.

Die Geschichte der Słucker Brocatweberei ist noch nicht genügend geklärt, da bisher nicht einmal die primären Quellen darüber in einer vollkommen befriedigenden Weise Veröffentlichung gefunden haben. Ihre Blüthe scheint aber erst in das XVIII. Jahrhundert gefallen zu sein. Auf dem Gebiete persischer Teppichknüpferei hat das Schema des Herati-Innenmusters, das unser Brocat zeigt, ebenfalls erst spät — kaum vor dem XVIII. Jahrhunderte — weitere Verbreitung gefunden, wenngleich dasselbe auch schon längst früher ausgebildet gewesen war. Die Handknüpferei bedurfte eben nicht des verhältnissmässig kleinen Rapports, den das Herati-Muster befolgt, während die Schiffchenweberei allerdings auf einen in rascher Folge sich wiederholenden Rapport dringend angewiesen war. Wenn schliesslich auch die persische Teppichknüpferei den beschränkten Rapport des Herati-Musters übernommen hat (wie es z. B. an modernen Ferahan- und Kurdistan-Mustern das am häufigsten vorkommende ist), so werden wir uns diesen offenbar auf grössere Bequemlichkeit abzielenden Vorgang gleichfalls als eines der vielen Verfalls- und Rückgangssymptome in der Geschichte der orientalischen Teppichknüpferei des letzten Jahrhunderts zu erklären haben. Und in der That, wenn wir — selbst abgesehen vom Herati-Muster — die bisher gegebenen Beispiele von Teppichen mit kleinem Rapport im Innenfelde überblicken (Taf. VI, Nr. 8, 9; Taf. XXXXVII, Nr. 64), so werden wir daraus ersehen, dass keines dieser Beispiele zu den vornehmeren Repräsentanten der Blüthezeit persischer Teppichkunst gezählt werden kann.

Tafel LXXVII. Nr. 98.

Kette Baumwolle, 4fach, 140 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle, 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 74—78 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dieser Teppich bietet sowohl in Bezug auf Farbengebung (Zusammenwirken von Blau und Grün, dazu ein düsteres Roth) als auf Musterung ganz Neues und Eigenartiges. Das **Innenfeld** erscheint zerlegt in eine Reihe von rautenförmigen Compartimenten, die beiderseits von je einer Reihe dreieckiger Zwickelcompartimente begleitet ist. Ein fortlaufendes breites rothes Zickzackband bildet die deutliche Abgrenzung zwischen Rauten und Zwickeln. Die Füllungen zeigen ein sternförmiges Grundschema, und innerhalb desselben Blüthenzweige mit einer Flora, die uns zwar von der älteren Teppichornamentik her bekannt ist, eine Renaissance in der persischen Ornamentik oder Teppich-Industrie hat in neuerer Zeit nicht stattgefunden. Vorherrschend sind Rosetten und einige nelkenartige Profile, d. h. die mindest complicirten und am leichtesten darstellbaren aus der ganzen orientalischen Ornamentalblumistik. Man beachte ferner in den äussersten Zonen, die unmittelbar an die rothen Trennungsbänder anstossen, die steifen Stäbe, von Rosetten durchsetzt, und die raumfüllenden kleinen Rhomben, d. h. halb oder ganz geometrische Füllsel, wie sie wohl die Verfallszeit und der Nomadenteppich bis heute, nicht aber die persische Luxusteppichkunst von einstmals gekannt und angewendet hat. Ja selbst die breiten einfärbigen rothen Bänder bringen ihre trennende Function in etwas zu brutaler Weise zur Geltung.

In der **Bordüre** sind das vorschlagende Motiv die sogenannten Palmwipfel, von denen schon im Texte zu Taf. XXIX, Nr. 39, gesagt wurde, in dieser Form aus Kaschmir übernommen, daher auch der Name Bottei Kaschmiri, und kommt in ostpersischen und Heraten-Teppichen, wie dies aus mit Inschriften und Datum versehenen Stücken hervorgeht, bereits in der Mitte des vorigen Jahrhundertes vor. Ganz ähnlichen Bordüren, in Muster und Farbe, begegnet man häufig an persischen Lackarbeiten. Zwischen den grossen Palmwipfeln befinden sich die sogenannten Lebensbäume, welche in der chaldeischen, später auch in der persischen Stilistik (insbesondere unter den Safeviden) eine grosse Rolle gespielt haben und auch in Indien sehr häufig verwendet wurden. Bei den Teppichen kommen dieselben, ausser bei indischen nur bei Stücken ostpersischer Provenienz vor, und zwar zuerst, ebenfalls in der Mitte des vorigen Jahrhundertes, mit dem Palmenmuster zugleich, welches übrigens eine dem Lebensbaume ähnliche Idee auszudrücken und vielleicht aus demselben oder aus dem Cypressenmuster hervorgegangen sein dürfte. Auch die gebrochenen Wellenranken in den Säumen deuten auf späte Entstehung; die Häufung von Säumen (innen und aussen je zwei breitere und drei schmälere) weist auf einen Ursprung ausserhalb des eigentlichen centralpersischen Teppichgebietes, wo zwei Säume fast immer die Regel bilden. Der Teppich repräsentirt die Turschizer Teppichfabrication und stammt aus der Zeit des Ueberganges aus der älteren Ornamentik in die neuere (nach Churchill aus der Mitte bis Ende des vorigen Jahrhunderts). In Turschiz und Dschoschegan werden seit circa 100 Jahren keine Teppiche erzeugt. Das Khorassaner Teppichgebiet hat gegenüber dem Ferahaner allezeit gewisse Unterschiede behauptet, die sich an Erzeugnissen früherer Jahrhunderte schwerer verfolgen lassen, da sich überwiegend blos Luxusteppiche erhalten haben, die alte Teppich-Industrie von Meschhed und die berühmten äusserst seltenen Prachtstücke von Herat, welche längere Zeit hindurch auch zu Khorassan gezählt wurden? Solchermaassen ist die Betrachtung dieses ostpersischen Erzeugnisses lehrreich. Europäischer Einfluss ist daran nicht zu beobachten, aber umsomehr indischer, der überhaupt zur Zeit des Nadir Schah und Kerim-Chan Dekil in Persien sich sehr verbreitet hat, und insoferne liegt uns mit diesem Stücke etwas Normalgewordenes vor; eine einheimische Reformströmung, wenn man von einer solchen in Persien überhaupt sprechen darf, ist in den letzten 3 Jahren nur in Kirman allein durch den hervorragenden Minister Abbas Kirmani mit Erfolg und nur bei kleinen Teppichen angebahnt worden. Ueberhaupt scheint diese Idee europäischen Ursprunges zu sein.

Tafel LXXVIII. Nr. 99, 100.

Teppichmuster Nr. 99:

Kette Baumwolle, 4fach, 110 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, 8fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle. 55 Knoten auf 10 Cm. Breite, 35—40 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Teppichmuster Nr. 100:

Kette Baumwolle, 6fach, 100 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, 4fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle, 50 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40—45 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema I.

Beide auf dieser Tafel zur Abbildung gelangten Teppiche zeigen überwiegend jene Ersetzung der runden durch die eckig gebrochene Linie, die wir schon zu wiederholtenmalen zu erörtern Gelegenheit hatten. Wir konnten bisher zwei verschiedene Arten von eckig stilisirten Teppichmustern unterscheiden: die eine hauptsächlich repräsentirt durch Nr. 31 (Taf. XXII), wo die Einzelmotive zwar gross und derb angelegt, aber streng symmetrisch gezeichnet und ausgeführt sind, die andere durch Nr. 17 (Taf. XIII), wo die Einzelmotive bei näherer Betrachtung schon durch das häufige Vorkommen asymmetrischer Gestaltung ein mangelhaftes Können als Ursache der steifen eckigen Stilisirung verrathen. Für die erstere Art waren wir geneigt, locale Einflüsse als maassgebend anzunehmen; die zweite ergab sich uns zweifellos als ein Ergebniss vorgeschrittener Entwicklung, wo mit der Kenntniss der alten schwierigen Motive die manuelle Fertigkeit nicht mehr gleichen Stand hielt. Da nach Chardin's Bericht die landesherrlichen Teppichmanufacturen in Persien noch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts in vollem Betriebe waren, müssen wir annehmen, dass uns durch Beispiele wie Nr. 17 (Taf. XIII) bereits die Zeit der politischen Wirren und ewigen Thronwechsel im XVIII. Jahrhundert repräsentirt erscheint. Und der gleichen Zeit werden wir auch die beiden Teppiche auf Taf. LXXVIII zu vindiciren haben. Der alte Farbensinn ist zwar mit den alten Farben selbst noch lebendig; auch die alten traditionellen ornamentalen Blüthenmotive sucht man noch nachzumachen, aber man bewältigt nicht mehr die Rundungen; naturgemäss fallen diese letzteren auch an den Ranken hinweg, und es ergeben sich als Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Blüthen entweder geknickte Stengel oder kurze Stiele, oder das Blumenmotiv wird völlig stiellos und damit zum Streumuster, wie es die Nomadenteppiche bevorzugen. Solches Gepräge zeigt insbesondere das Muster von Nr. 99. Aber auch Nr. 100 kann stilistisch und entwicklungsgeschichtlich nicht viel höher gestellt werden. Die breiten bandartigen Ranken, die da als selbständiger Grund für daraufgelegte Blüthenzweige dienen, sind kaum besser stilisirt als die gleichen Motive auf Taf. XIII. Welchen künstlerischen Effect man mit diesem Motive in der Höhezeit der persischen Teppichknüpferei erzielen konnte, lehrt u. A. Nr. 74 (Taf. LVI). Um zum Beweise für die späte Ansetzung von Nr. 100 einige Details anzuführen, sei auf die vielfachen Mängel in der symmetrischen Zeichnung trotz augenfälliger Absicht auf symmetrische Bildung verwiesen, die sich an dem mit vier Gabelranken besetzten achttheiligen Rosettenmotiv beobachten lassen. Man sehe namentlich wie verschoben und unschön die vier lichtblauen Zwischenfelder ausgefallen sind, die von den vier Gabelranken eingeschlossen sind und mit der violetten Rosette in der Mitte eine Kreuzform bilden. Von der eingetretenen Unfähigkeit, runde Linien sauber auszuführen, zeugen auch die spiraligen Gliederungen der Wolkenbänder. Gegenüber den Luxusteppichen der vorhergegangenen Blüthezeit sticht insbesondere die Bordüre ab, wofür übrigens auf das in analogen Fällen zu Taf. III, Nr. 4, und Taf. XIII, Nr. 17, Gesagte verwiesen werden kann.

Tafel LXXIX. Nr. 101.

Kette Baumwolle, 160 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle, Kammgarn, 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 70—75 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.

Dieser Teppich soll aus einem Schlosse des grossen Schah Abbas zu Fin nächst Kaschan stammen; und da das Mobiliar der von den jeweiligen persischen Schahs bewohnten Schlösser nicht mehr erneuert zu werden pflegte, weil die Nachfolger sich immer wieder eine eigene Residenz erbauten, so nimmt man an, dass dieser Teppich während der Regierungszeit des Schah Abbas selbst angefertigt worden ist. Stilistisch lässt sich in der That gegen diese Zeitstellung nichts einwenden. Der volle Nachklang der Blüthezeit persischer Teppichknüpferei gelangt in dem reichen Rankenwerk zum Ausdrucke, in der maassvollen Vertheilung grosser tonangebender und kleiner füllender Motive, in der noch immer recht reinen Zeichnung der geschwungenen Rankenstengel, in der vorzüglichen Beherrschung perspectivischer Projectionen, die natürlich weit schwieriger herzustellen waren als einfache Rosetten- oder Profilprojectionen. Zu diesen Zeugnissen der Blüthezeit treten aber einzelne Züge, die an die Art der persischen Luxusteppiche des XVII. Jahrhunderts, wozu wir das Gros der sogenannten Polenteppiche zählen müssen, erinnern. Hieher gehört die erwachende Neigung zur Zertheilung der Innenfläche in einzelne Compartimente mittelst breiter Rankenbänder, die Schaffung abgeschlossener Ornamentcomplexe innerhalb des Gesammtmusters in Form von Kartuschen und namentlich die Streckung dieser Kartuschen ins Ovale. Der Teppich scheint hienach zwischen dem Allgemeincharakter des XVI. und demjenigen des XVII. Jahrhunderts eine Mittelstellung einzunehmen, womit wir in der That in die Regierungszeit des Schah Abbas (1582—1627) gelangen würden, und ist ein Product der zur Zeit Schah Abbas des Grossen so blühenden und berühmten Isfahaner Teppich-Industrie (nach Churchill).

Tafel LXXX. Nr. 102.

Kette Baumwollzwirn, 5fach, 160 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Seide einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Seide, 2fach, 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 80—90 Knoten auf 10 Cm. Höhe; Schema III.
Brochirung Gold und Silber, auf gelber und weisser Seide umwunden. Ripsbindung: 5 leer, der 6. bindet.

Dieser »Polenteppich« vom Typus mit wechselndem Grunde im **Innenfelde** (Taf. IV) zählt wohl zu den spätesten Beispielen, die uns von diesem Genre erhalten sind. Die Rankenführung im Innenfelde ist bereits eine sehr mühselige, die runden Linien erscheinen vielfach geknickt, aber nicht aus stilistischer Absicht, sondern aus Unvermögen, die beabsichtigte Rundung noch rein auszuführen. Noch deutlicher offenbart sich die niedersteigende Tendenz in der **Bordüre.** Die einfache Wellenranke wirkt in der Gesammtconception derb und nüchtern, die verbindenden Stengel sind eckig gebrochen und der freibleibende Raum in nomadenhafter Bequemlichkeit mit nach Bedarf eingestreuten Rosetten ausgefüllt, endlich auch die Ecklösungen in einer wenig befriedigenden Weise ausgeführt. Auffallend ist auch der gelbe Grund, der an beiden Längsseiten an je drei Stellen der Bordüre an Stelle des rothen Grundes getreten ist. Dass die Knüpfer eines Luxusteppichs aus purer Sorglosigkeit, wie es bei Nomaden gelegentlich vorzukommen pflegt, die Farben abgewechselt hätten, ist kaum anzunehmen und wird auch durch die correspondirende Wiederholung der Anomalie auf beiden Längsseiten widerlegt. Es bleibt somit nur die Vermuthung, dass man es auch in der Bordüre, gleich wie im Innenfelde, mit dem »wechselnden Grunde« versuchen wollte. Trifft diese Vermuthung das Richtige, dann wäre damit ein neuerlicher Beweis für den gesunkenen Kunstgeschmack der Orientalen in der Entstehungszeit dieses Teppichs beigebracht, da man es sonst von vornherein vermieden hätte, einen orangegelben Ton neben den karminrothen zu setzen. Eine Abbildung dieses Teppichs in Heliogravure enthält das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1892, Taf. XXVIII, wozu auch einige Bemerkungen ebenda, Seite 320 ff.

Tafel LXXXI. Nr. 103.

Kette Seidenzwirn, 2fach, 400 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Seide, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Seide, 2fach; 200 Knoten auf 10 Cm. Breite, 180—200 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.
Brochirung in Silber und Gold, auf weisser und gelber Seide umwunden. Ripsbindung: 3 leer, der 4. bindet.

Die Tafeln LXXXI und LXXXVI—LXXXIX bringen den berühmten Seidenteppich aus dem Besitze des Allerhöchsten Hofes zur Abbildung, der allgemein unter dem Namen »Jagdteppich« bekannt geworden ist und der auf der Teppichausstellung des Wiener k. k. Handels-Museums vom Jahre 1891 die pièce de résistance gebildet hatte. Die Ausfüllung des gesammten Innenfeldes mit jagenden Reitern und Wild bezeichnet eine ebenso seltsame Ausnahme von den sonst üblichen Pflanzen- und Thierverzierungen auf persischen Teppichen wie die gänzliche Vernachlässigung der Symmetrie in der Vertheilung der Figuren. In der That ist bisher nur ein einziges ähnliches Exemplar mit persischen Jagddarstellungen bekannt geworden, das sich derzeit im Besitze des Baron Adolf Rothschild zu Paris befindet, und von welchem auf S. V f. der zweiten Lieferung dieses Werkes Ausführliches berichtet wurde.

Wenn auch das dargestellte Jagdbild in Hinsicht auf Rechts und Links der sonst gebräuchlichen strengen Symmetrie entbehrt, so zerfällt dennoch der ganze Teppich in zwei Hälften, die sich im Wesentlichen völlig gleichen und nur in nebensächlichen Details Abweichungen aufweisen, wie sich dies bei der Handknüpferei eines so grossen Teppichs kaum vermeiden liess.

Die eine Hälfte (Taf. LXXXVI, LXXXIX) zeigt die Figuren in der entgegengesetzten Richtung, wie die andere (Taf. LXXXVII, LXXXVIII), damit der Beschauer, ob er nun von der einen oder der anderen Schmalseite den Teppich betrat, wenigstens auf einer Hälfte die Figuren mit den Köpfen nach Oben sehen konnte. Halten wir beide Hälften zusammen, so ersehen wir daraus, dass die Mitte des Teppichs ein grosser achtzackiger Stern einnimmt, der zum Unterschiede von dem Jagdbilde vollständig symmetrisch nach Rechts und Links, Oben und Unten componirt ist, so dass je ein Viertel-Ausschnitt desselben in die vier Ecken des Innenfeldes versetzt werden konnte. Zwischen dem mittleren Sterne und seinen Viertel-Ausschnitten in den Ecken breitet sich als Füllung des Innenfeldes das Jagdbild aus. Innerhalb einer und derselben Hälfte ist zwar, wie schon bemerkt wurde, keine Figur der anderen gleich, und jede einzelne der Betrachtung werth. Es würde aber hier zu weit führen, in der Beschreibung des Teppichs auf sämmtliche Figuren Rücksicht zu nehmen, weshalb in Taf. LXXXI ein Eckausschnitt aus Taf. LXXXIX gegeben wurde, aus dessen Eckfeld wir uns nicht bloss den mittleren Stern durch Vervierfachung reconstruiren können, sondern der auch eine genügende Anzahl von Figuren des Jagdbildes enthält, um daraus die bemerkenswerthesten Eigenthümlichkeiten dieser auf Teppichen so seltenen Darstellung zu ersehen. Vollends genügt der Ausschnitt auf Taf. LXXXI für die Erörterung der Bordüre, in welcher der Rapport in weit geringeren Abständen wiederkehrt als im Innenfelde.

Da das **Jagdbild** den hervorragendsten Charakterzug des Teppichs bildet, so beginnen wir auch mit ihm die Beschreibung von Taf. LXXXI. Bemerkenswerth ist schon der Grund, auf dem sich die Jagdscenen entwickeln: nicht bloss der Farbengrund mit dem schillernden Glanze des Lachsroth, sondern auch der landschaftliche mit den mannigfaltigen Blumen, die den Boden bedecken, und zwar in naturalistischer Staudenbildung, nicht in der gewohnten symmetrischen Rankenanordnung. Die einzelnen Blüthen gehören aber der persischen Decorationsflora an. Zwischen den Blumen und Sträuchern hindurch flüchtet mannigfaches Wild und auf gut Glück sprengen die persisch costümirten Reiter hin und her, um mit Schwert oder Spiess, Bogen und Pfeil die Thiere, die ihnen gerade in den Weg kommen, zu erlegen. Es herrscht ein bestimmter Stil vor in den Reiterfiguren, was namentlich bei der Betrachtung der Pferde in die Augen springt. Nichtsdestoweniger ist der Eindruck, den die einzelnen Figuren machen, ein individuellerer als man auf orientalischem Kunstgebiet zu erwarten berechtigt wäre. Das Galoppiren der Pferde, die Wendungen und Biegungen der Reiterleiber, die energische Handhabung der Waffen, das Alles bringt einen ungewöhnlich lebendigen Eindruck hervor, dem sich der Beschauer nicht zu entziehen vermag. Man wird in Folge dessen leicht geneigt sein anzunehmen, dass irgend ein Künstler der persischen Hofmanufactur das Bild dieser Jagd nach eigenen Eindrücken und Erlebnissen entworfen haben müsse. Und in der That ist uns von einem höchst zuverlässigen Zeugen die Schilderung einer persischen Hofjagd des XVII. Jahrhunderts überliefert, zu welcher unser Jagdbild geradezu eine Illustration bilden könnte.

»Bei den königlichen Jagden und überhaupt bei allen grossen Jagden wird eine Thalmulde oder eine ebene Strecke mit Netzen umzingelt und die Thiere von 15—20 Meilen im Umkreise hineingetrieben . . . Ist eine grössere Anzahl von Thieren im Gehege, um das sich die Jäger ringsherum versammelt haben, so kommt der König mit seinem Gefolge dahin, und nun **stürzt sich Jeder auf das, was ihm gerade unterkommt: Hirsche, Wildschweine, Hyänen, Löwen, Wölfe, Füchse.** Es gibt dann ein wüstes Gemetzel, in dem gewöhnlich sieben- bis achthundert Thiere umkommen . . .« (Chardin, Voyages en Perse, Ausg. von 1811, III. 399.)

Aber es muss andererseits gesagt werden, dass sich Jagdbilder von genau dem gleichen Typus in der persischen Kunst, namentlich in Miniaturhandschriften, mindestens bis in das XV. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, und dass es selbst nicht an Anhaltspunkten fehlt, die es rechtfertigen, den Ursprung derselben noch höher hinaufzuschieben. Die Teppichweber haben daher in diesem Falle bloss ein der Kunst ihres Landes auch sonst sehr geläufiges Thema wiedergegeben; um so anerkennenswerther ist die Frische und Lebendigkeit, mit der dies geschehen ist.

Das **Eckfeld** bietet dagegen wohlbekannte Motive, allerdings in besonders prachtvoller Ausführung. Auf einem Grunde von decorativen Blumenranken (zum bezeichnenden Unterschiede gegenüber dem blumigen Grunde im Jagdbilde) gewahren wir da ein Drachenpaar, beiderseits flankirt von einem Phönix; man ersieht daraus ohne Schwierigkeit, dass im grossen Mittelsterne je vier Drachenpaare mit eben so vielen Phönixpaaren alterniren müssen. Im Fortsatze nach Unten bemerkt man eine Gans, der an der entsprechenden Stelle des Mittelstern-Fortsatzes naturgemäss ein affrontirtes Gegenüber entspricht.

Haben im Eckfelde die von uns schon öfter constatirten Zeugnisse chinesischen Einflusses (Drache und Phönix) die Hauptrolle gespielt, so stossen wir im Mittelstreifen der **Bordüre** wiederum auf fremdartige figürliche Darstellungen. Eine Gruppe von zwei Figuren ist es, die da fortwährend wiederkehrt: eine sitzende, der von einer knieenden eine Platte mit Früchten dargereicht wird; in die Ecke wurde die sitzende Figur allein hineincomponirt. Die Figuren sind dem Costüme nach männliche, aber mit grossen Flügelpaaren ausgestattet, wodurch sie dem menschlichen Kreise entrückt und zu »Genien« gestempelt erscheinen. Die Gruppe an sich ist ebenso wie das Jagdbild der mittelalterlich-orientalischen Kunst keineswegs fremd, und auch für die Beflügelung der Figuren fehlt es nicht an anderweitigen Beispielen. Auffallend sind die dazwischen zahlreich eingeflochtenen amorphen Wolkenbänder, die sich als Zeugnisse mächtigen chinesischen Einflusses den im Eckfelde vermerkten Drachen- und Phönixpaaren anreihen. Auch die fasanenartigen Vögel mit herrlichem Gefieder sind nicht zu übersehen, da dieselben an gewisse Prachtspecies der ostasiatischen Ornis gemahnen. In den Säumen der Bordüre ist schliesslich auf die Köpfe hinzuweisen, welche den Kern der Kreuzpalmetten ausmachen: Löwenköpfe im Innensaum, Menschenköpfe im Aussensaum. Wir haben eine analoge Verwendung von Köpfen in der persischen Teppichornamentik bereits wiederholt kennen gelernt.

Entsprechend seiner überragenden Bedeutung ist der »Jagdteppich« des Allerhöchsten Hofes, dieser Prachtrepräsentant persischer Hofkunst des XVI. Jahrhunderts, bereits wiederholt Gegenstand literarischer Erwähnung gewesen. Eingeführt in die Literatur wurde er durch Prof. Karabacek (Die persische Nadelmalerei Susandschird, S. 13, Anm. 8, wo der Teppich gemäss einer aus unbekannter Quelle stammenden Mittheilung R. v. Eitelberger's als Geschenk Peters des Grossen an den Wiener Hof bezeichnet erscheint). Theilweise Abbildungen nach einer im k. k. österreichischen Museum verwahrten Aquarell-Copie von Professor Sodoma finden sich nebst erklärenden Anmerkungen in A. Riegl's »Altorientalischen Teppichen«, Fig. 13 und 14. Eine ausführliche Beschreibung und kunsthistorische Erörterung des Jagdteppichs hat endlich derselbe Verfasser im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIII, 268—306 (dazu auf Taf. XVI—XVIII Abbildungen nach der Natur in Heliogravure), geliefert, worauf auch hinsichtlich der Nachweise für alles im Vorstehenden Behauptete verwiesen sein möge.

Tafel LXXXII. Nr. 104—106.

Teppichmuster Nr. 104:

Kette Baumwollzwirn, 3fach, 120 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 60 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50—55 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Teppichmuster Nr. 105:

Kette Baumwollzwirn, 4fach, 140 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 60—65 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema I.

Teppichmuster Nr. 106:

Kette Baumwollzwirn, 3fach, 80 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Kammgarn, 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 40—45 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Diese drei Teppiche standen vormals in der kaiserlichen Hofburg zu Wien als Fussteppiche in Gebrauch. Ihre Beschaffenheit nach Material und Muster kennzeichnet sie auch als echte Gebrauchsteppiche: wir bemerken daran weder die kostbare Seide und das Edelmetall, noch die Thierfiguren und Inschriften der Luxusteppiche. So mag im Allgemeinen die grosse Masse der Gebrauchsteppiche ausgesehen haben, die im XVI. Jahrhundert und noch tief in das XVII. Jahrhundert hinein aus Persien (und zum Theile aus Kleinasien) nach dem europäischen Westen gelangt sind, um den Bedarf der grossen Hofhaltungen an Fussteppichen zu befriedigen.

Das Muster setzt sich an allen drei Teppichen bloss aus Blumenranken jener typischen Art zusammen, die wir an so vielen Beispielen als persische Decorationsflora kennen gelernt haben. Und doch ist die Abwechslung wiederum eine so reiche, dass wir unter allen bisher zur Abbildung gelangten Teppichen nicht einen anzuführen wüssten, der im Detail mit einem der auf Taf. LXXXII vereinigten Teppiche genau übereinstimmen würde. Nr. 104 zeigt im Innenfelde zwischen den wuchtigen Blüthenmotiven die den ganzen Flächenraum zum grössten Theile ausfüllen, vereinzelt eingestreute Wolkengebilde chinesischer Art, in der Bordüre dagegen das bekannte Wellenranken-Muster nach intermittirendem Schema dadurch eigenthümlich variirt, dass die einzelnen Ranken bandartig in besondere Contouren gefasst und auf einen eigenfarbigen Grund gesetzt sind, der mit dem tiefblauen Hauptgrund der Bordüre bedeutsam contrastirt. Die Behandlung der Blüthenmotive im Innenfelde von Nr. 105 zeigt nahe Verwandtschaft mit analogen Erscheinungen an Nr. 17 (Taf. XIII); auch die magere Behandlung des Bordürenmusters ist diesen beiden Teppichen gemeinsam. Dagegen hat Nr. 106 mehrfache Eigenthümlichkeiten aufzuweisen, die auf kleinasiatische Provenienz schliessen lassen: die Disposition des Innenmusters, die Stilisirung der in radianter Richtung vertheilten Blumenmotive, die ähnlich auch in der Bordüre wiederkehrt. — In Heliogravure publicirt wurden alle drei Teppiche im Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIII., Taf. XXI, XX, XIII und besprochen ebendaselbst auf S. 310—316.

Tafel LXXXIII. Nr. 107.

Kette Baumwollzwirn, 4fach, 140 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle und Seide. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse: wellenförmiger Schuss Seide, gestreckter Schuss Baumwolle.

Knüpfung Schafwolle, 2fach, und Baumwolle, 3fach; die elfenbeinweissen Partien des Musters sind in Baumwolle geknüpft. 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 70 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Brochirung in Gold, auf gelber Seide umwunden; Ripsbindung: 4 leer 2fach, der 5. 2fach bindet.

Dieser Teppich bietet in jeder Hinsicht bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten. Schon bezüglich des Materials, aus dem die Knüpfung hergestellt erscheint, ist die seltene Ausnahme zu verzeichnen, dass darunter neben dem kostbaren Gold auch die geringwerthige Baumwolle Anwendung gefunden hat, womit die schmalen weissen Felder im Mittelstreifen der Bordüre ausgeführt sind. Vollends das Muster lässt eine ganze Reihe ungewöhnlicher Erscheinungen erkennen.

Wir haben einen Gebetteppich vor uns, doch ist die das Charakteristische eines solchen ausmachende Architektur im vorliegenden Falle nicht so klar und in die Augen springend zur Darstellung gebracht, wie wir es sonst von Teppichen dieses Genres gewöhnt sind. Wir erkennen zwar die zwei Säulen in der Mitte und die zwei Halbsäulen zu beiden Seiten an den Basen und Capitälen sowie an den darüber sich aufbauenden drei Rundbögen; aber die vier Säulenschäfte sind in der Mitte von einem Querbalken durchkreuzt, der genau die gleiche Farbe und Musterung aufweist wie die Säulenschäfte, und der daher mit diesen letzteren anscheinend ein Gitterwerk bildet, wodurch das gesammte Innenfeld nicht bloss in drei, sondern in sechs Felder zerlegt erscheint. Und zwar war dem Weber für diese eigenthümliche Anordnung offenbar die Absicht massgebend, an Stelle der gewöhnlichen drei Nischen deren sechs zu schaffen: dies lehren die geschweiften Hufeisenbögen, mit denen die unteren drei Felder nach Oben abgeschlossen sind, und namentlich die Ampel die vom Scheitel des mittleren Bogens herabhängt. Die Füllungen der sechs Nischen sind durch Blumenzweige und Wolkenbänder bestritten, und zwar in einer streng symmetrischen Weise, die aber in Folge der bunt verschränkten Behandlung für das Auge nicht sofort wahrnehmbar wird. Am wunderlichsten ist die mittlere Nische in der oberen Reihe ausgefüllt.

Besonders zu vermerken ist aber das reichliche Vorkommen geometrischer Ziermotive an Stelle der sonst überwiegend gebrauchten pflanzlichen. Jede der sechs Nischen zeigt einen geometrisch gemusterten Mosaikfussboden. Geometrisch stilisirt ist das reciproke Muster in den Säulenschäften und im Innensaum der Bordüre, der das grosse Innenfeld als Ganzes einrahmt. Ebenso ist die Eintheilung der Zwickelflächen über den Rundbögen der oberen Nischen eine geometrische. Doch nicht genug damit: selbst im Mittelstreifen der Bordüre ist das Grundmuster jenes aus halben und ganzen Sternen zusammengesetzte, wie wir es namentlich am Holzgitterwerk zu Kairo und anderen Stätten altsaracenischer Kunst zu sehen gewöhnt sind. In das geometrische Gitterwerk sind Rosetten hineincomponirt, die in ihrer steifen Stilisirung selbst die Blume in einer rein geometrischen Projection zeigen. Wir sind zwar gewohnt, gerade an Gebetteppichen, deren überkommene Denkmäler aus älteren Zeiten zumeist auf dem Boden des türkischen Reiches entstanden sind, mannigfachen Spuren Altsaracenischer Kunstweise zu begegnen, so dass die Gebetteppiche im Allgemeinen das Alterthümlichste unter allen uns heute bekannten orientalischen Teppichgenres repräsentiren. Eine so weitgehende Verwendung altsaracenisch-geometrischer Stilweise wie in Nr. 107 haben wir aber auf keinem anderen der bisher betrachteten Gebetteppiche angetroffen. Gleichwohl wäre es übereilt, um dieses Umstandes willen dem Teppich Nr. 107 ein übertrieben hohes Alter zu geben, da die Wolkenbänder, die Zweige mit den grossen Kelchpalmetten und endlich die Wellenranke im Aussensaum der Bordüre den innigsten Zusammenhang mit der orientalischen Decorationsflora der neueren Zeit (vom XV. Jahrhundert an) herstellen.

Tafel LXXXVI. Nr. 108.

Kette Seide, 3fach und 2fach gezwirnt, 160 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Seide, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 3 Grundschüsse.

Knüpfung Seide, 4fach; 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 80—90 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Der zugespitzte Zackenbogen, der das rothe Feld oben abschliesst, kündigt an, dass wir es auch in diesem Falle mit einem Gebetteppich zu thun haben. Minder in die Augen springend sind die unteren Theile der Nischenarchitektur, die uns die stützenden Elemente der Arcade zeigen sollen. An Stelle der Halbsäulen sind zwei unten ausgebauchte Stützen getreten, die sich durch ihre Detailbehandlung als Cypressen, d. h. als pflanzliche Elemente zu erkennen geben. Dass aber diesen Bäumen die Function des Stützens auch in der That zugemuthet wird, beweisen die Capitäle und namentlich die wohlgegliederten Basen. Schon diese eigenthümliche Verwendung pflanzlicher Motive zu structiven Zwecken deutet auf das Kunstgebiet hin, aus welchem der vorliegende Teppich hervorgegangen sein muss: das indische. Von Details bestätigt diese Zuweisung in der bestimmtesten Weise der abwärts gerichtete Blattkranz auf den Basen der beiden Cypressensäulen. Zu dem gleichen Resultate führt die Betrachtung der übrigen massgebenden Erscheinungen an diesem Teppich. Die grosse Nische ist ganz ausgefüllt mit einem von verticaler Mittellinie abzweigenden Blumenmuster. Aehnliches haben wir zwar schon an dem kleinasiatischen Gebetteppich auf Taf. XIV wahrgenommen; aber in letzterem Falle waren es kreisförmig geschwungene Ranken mit den bekannten Palmettenornamenten, die an der rein ornamentalen Herkunft und Bedeutung des Gesammtmusters keinen Zweifel liessen. An ihre Stelle sind in Nr. 108 halb naturalistische Zweige getreten, an denen nicht minder naturalistisch aufgefasste Blüthen sitzen. Füllungen dieser Art sind aber gerade der neueren indischen Kunst besonders eigenthümlich. Der gleichen kleinlichen Behandlung der Blumenmotive und der Rankenbildung begegnen wir schliesslich in der Bordüre. Nach alledem wird an der Entstehung dieses Teppichs in einer Hofmanufactur des Grossmoguls nicht zu zweifeln sein, wenngleich derselbe seitens des k. k. österreichischen Museums fernab von seinem Ursprungsort, zu Smyrna von den dortselbst ansässigen P. P. Mechitaristen, erworben worden ist.

Tafel LXXXV. Nr. 109.

Kette Seide, 3fach gezwirnt, 140 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Seide. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.

Knüpfung Wolle, Kammgarn, 2fach und 3fach, und theilweise Baumwollgarn, 2fach; 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Dieser Teppich bietet ein weiteres Beispiel jener auf **kleinasiatischen** Ursprung bezogenen Teppiche, die uns bereits auf Taf. XIV, XV, XXXX und LXVIII begegneten. Wie trotz der Gemeinsamkeit der Grundmotive und der flotten, skizzenhaften Behandlung dennoch jedes Exemplar der Gruppe seine besonderen Eigenthümlichkeiten aufzuweisen hat, ist gerade Nr. 109 geeignet in das Licht zu setzen. Nirgends an den erwähnten Beispielen fanden wir die Motive so sehr in's Lange oder Breite gezogen, so sehr in spriessender und schiessender Bewegung wie am vorliegenden Teppich. Von Einzelheiten sei das Muster des Innensaumes hervorgehoben, worin dem ganz gewöhnlichen Schema von zwei einander überschneidenden fortlaufenden Wellenranken durch die gereihten und paarweise in der Richtung abwechselnden krummen Lanzettblätter ein ganz eigenthümliches, durchaus ungewöhnliches Aussehen verliehen erscheint. Die das eben genannte Muster besäumenden zwei Schmalstreifen enthalten ein Motiv, das auch sonst innerhalb dieser Gruppe, und zwar nur innerhalb dieser, wiederkehrt, z. B. im Innensaum von Nr. 19, aber hier in reicherer Behandlung. — Ein mit Nr. 109 in allem Wesentlichen übereinstimmendes Exemplar findet sich endlich bei Lessing, Orientalische Teppiche, Taf. 10, publicirt.

Tafel LXXXVI—LXXXIX.

Siehe Text zu Tafel LXXXI (Nr. 103).

Tafel XC. Nr. 114.

Kette Baumwollzwirn, 3fach, 140 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Seide, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Seide, 2fach; 70 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50—60 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema II.

Sogenannter Polenteppich. Von früher publicirten Teppichen dieses Genres kommt ihm stilistisch besonders nahe Nr. 46 (Taf. XXXV). Die Metallverwendung tritt hier mehr zurück und die farbige Grundirung schlägt dafür in höherem Grade vor, als es sonst in der Regel an Teppichen dieser Gattung der Fall ist. Das Lachsroth des grossen mittleren Compartiments ist das gleiche wie im Innenfelde des Jagdteppichs. Besprochen wurde bisher dieser Teppich zusammen mit den übrigen »Polenteppichen« im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses, im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen etc., XIII, 320—324, woselbst auf Taf. 27 auch eine Abbildung in Heliogravure.

Tafel XCI. und XCII. Nr. 115 und 116.

Wir eröffnen die Schlusslieferung unseres Tafelwerkes mit der Publication eines Teppichs, der nicht bloss hinsichtlich des künstlerischen Werthes zu den Perlen dieser ganzen Kunstgattung zählt, sondern auch eine inschriftliche Datirung eingeknüpft trägt, die ihm vollends vom Standpunkte der Kunstforschung einen unschätzbaren Werth verleiht.

Aeusserlich zwar lässt der Teppich Manches vermissen, was wir an Luxusteppichen vorzufinden gewöhnt sind. Weder trägt er im Material die kostbaren Stoffe der Susandschird- und Polenteppiche, noch im Muster die Menschen- oder Thierbilder zur Schau. Fast die gesammte Ornamentik erscheint bloss durch Blumenranken bestritten, wozu an gewissen Stellen einige Arabesken und Wolkenbänder kommen. Die Mitte nimmt ein sechzehnzackiger Stern ein; an jeden der Zacken mit seiner kielbogenförmig ausgeschweiften Spitze setzt sich ein spitzovaler Fortsatz an, und von den in der Längenachse befindlichen zwei Fortsätzen hängt überdies an vier Schnüren eine Lampe von der Form der bekannten Moschee-Ampeln herab. Viertelausschnitte dieses Sternes bilden die vier Eckfelder. In der Mitte des Randes der einen Schmalseite (Taf. XCII oben) ragt in das Innenfeld eine kleine, gelbgrundirte Kartusche herein, welche gemäss Lesung des Herrn F. Bayer und in Uebereinstimmung mit der Uebersetzung von Prof. Rosenzweig folgende Inschrift enthält:

جز آستان تو ام در جهان پناهی نیست
سر مرا بجز این در حواله کاهی نیست
عمل بنده در کاه مقصود کاشانی
سنه ۹۴۶

Ausser deiner Schwelle bin ich
Jeden Zufluchtsort's beraubt,
Habe ausser diesem Thore
Keine Stelle für mein Haupt.

Werk des Dieners an dem hl. Wallfartsorte von Kaschan, im Jahre 946 (1539 n. Chr.).

Die beiden Verse der Inschrift sind der Anfang eines Gedichtes in dem Diwan des berühmten persischen Lyrikers Hafis († 1389 n. Chr.).

In der Bordüre wechseln im Mittelstreifen, der von einem Aussensaum und zwei Innensäumen begleitet ist, langgestreckte mit kreisförmigen Compartimenten ab.

Was den eminenten künstlerischen Werth dieses Teppichs ausmacht, ist die Feinheit der Ausführung im Rankenwerk. Ganz grosse Ranken mit winzigen Blättchen und keineswegs grossen, aber delikat gegliederten Blüthen überziehen in dichtem Neben- und Durcheinander den ganzen Grund sowohl inner- als ausserhalb der geschlossenen Compartimente. Wohin das Auge fällt, trifft es auf eine innerhalb der Stilgrenzen ausgezeichnete, wenngleich durchaus nicht ängstliche Ausführung. Man ist unwillkürlich versucht, die Feinheit als eine miniaturartige zu bezeichnen, und in der That gibt es Miniaturhandschriften von der gleichen Entstehungszeit, deren gemalte Verzierung in Stil, Rankenductus und allen Einzelheiten der Motive genau mit der Ornamentik dieses Teppichs übereinstimmen. Der Teppich enthält 5548 Knüpfungen per Quadratdecimeter.

Die Inschrift nennt uns den Namen des Ortes, an welchem die Arbeit ausgeführt wurde: es ist die Stadt Kaschan, die auch hinsichtlich ihrer Fayencen im XVI. Jahrhundert berühmt war, so dass wir damit abermals ein Zeugniss für die auch anderweitig vermuthete Bedeutung Kaschans für die persische Kunstindustrie in neuerer Zeit gewinnen. Das Allerwichtigste ist aber das Datum, das sich auf das Jahr 1539 unserer Aera bezieht.

Wäre das Datum nicht ausdrücklich auf dem Teppiche eingeknüpft erhalten, so würden wir dennoch für seine Entstehungszeit das XVI. Jahrhundert annehmen. Dies gebietet schon die oben gerühmte Feinheit der Ausführung, die Zartheit der Details, die ganze stilistische Formgebung sowohl hinsichtlich der Anordnung im Allgemeinen, als der Zusammenstellung im Einzelnen. Das Datum 1539 bietet aber nicht bloss eine Rechtfertigung eines solchen Ansatzes und zugleich eine Bestätigung für die Richtigkeit der von uns angenommenen Abfolge der stilgeschichtlichen Entwicklung. Wenn wir den ornamentalen Inhalt des Teppichs genauer ins Auge fassen, so können wir daran unschwer einige Erscheinungen beobachten, die diesem Teppiche unter allen bisher von uns beobachteten besonders und ausschliesslich eigenthümlich sind. Wir werden hiedurch zu dem Schlusse berechtigt sein, dass diese Eigenthümlichkeiten speciell der Zeit um 1539, oder rund gesagt, der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eigen gewesen und in der späteren Zeit allmälig aus dem Gebrauche verschwunden sind. Wir gewinnen damit einerseits Kriterien für die Bestimmung solcher Teppiche, die noch in der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts, vor der reichen Kunstblüthe unter Schah Abbas dem Grossen, gefertigt sind, andererseits aber auch zugleich die Bestätigung für die Vermuthung, dass das Gros der uns erhaltenen älteren persischen Teppiche eben erst aus einer späteren Zeit, von der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefangen, stammt.

Das wichtigste unter diesen Kriterien bildet die Behandlung der Fächerpalmette. Man fasse zu diesem Behufe die Blüthen ins Auge, die sich an die spitzovalen Fortsätze der Zacken des Eckfeldes (nicht des Mittelsterns, wo eine regelmässige Kelchpalmette einfach in eine Fächerpalmette eingesetzt ist) anlegen. An der Spitze des rothen gelbgeränderten Fächers bemerkt man da einen Blüthenkolben, dessen grüngelbe Kelchblätter gegen die Mitte des Fächers zurückgeschlagen sind. Im blauen Grunde des Innenfeldes begegnet man dem gleichen Motiv in grösserer und deutlicher Ausführung allerorten.

Ferner wird man im Geranke Rosetten finden, deren fünf gelbe Blätter durch schmale, blaue Blättchen getrennt sind. Beides sind Eigenthümlichkeiten, die wir in der späteren Teppichornamentik höchstens ab und zu vereinzelt (z. B. auf Taf. XVI), nie mehr aber in so durchgängiger und charaktergebender Anwendung antreffen, die sich aber ganz genau in derselben Weise in persischen Miniaturhandschriften der gleichen Zeit, und unter Anderem auch in einem datirten Nizami-Codex vom Jahre 1528 (im Besitze des Herrn Generalconsuls v. Kuczyński in Wien) vorfinden. Das Gleiche gilt von fast allen anderen Details, die uns an unserem Teppich entgegentreten, und die im Einzelnen aufzuzählen hier zu weit führen würde. Ich verweise bloss auf das Muster, mit welchem der breitere von den beiden Innensäumen ausgefüllt ist, und insbesondere auf die Behandlung der Wolkenbänder, ferner auf eigenthümliche Farbenzusammenstellungen, wie Gelb und Schwarz in dem erwähnten Innensaum, Himmelblau und Orangegelb im Aussensaum, durch welchen auch die Manier, die feinen Ranken auf derbere Bänder als eigenen Grund zu setzen, als ältere Weise bezeugt erscheint.

Publicirt wurde dieser Teppich zum erstenmale im Jahre 1893 von Edward Stebbing in London in einer höchst interessanten Prachtausgabe unter dem Titel: »The Holy Carpet of the Mosque at Ardebil.« Dieser Titel entspricht der auf die Inschrift basirten Annahme Stebbing's, es wäre der Teppich ursprünglich für die Grabmoschee Schah Ismail's, des Begründers der Sefiden-Dynastie, zu Ardebil bestimmt gewesen.

Tafel XCIII. Nr. 117.

Kette Baumwollzwirn, 4fach, 160 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag feine Baumwolle, 2fach, und grobe Schafwolle, einfach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse; wellenförmiger Schuss Baumwolle, gestreckter Schuss Schafwolle.
Knüpfung Schafwolle, 2fach, 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 70—75 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Die Lichtdrucktafel gibt die Abbildung eines Theiles des Originalteppichs, der seiner Schadhaftigkeit halber als Webevorlage nicht benutzt werden konnte und daher von einem persischen Teppichweber, den die k. u. k. bosnische Landesregierung beschäftigt, in der Weise umgezeichnet wurde, wie es die beigegebene Farbentafel zeigt. Das düstere Colorit wie die überaus ausdrucksvollen Blumenmotive weisen den Teppich in die nächste Nähe von Nr. 76 (Taf. LVIII).

Tafel XCIV. Nr. 118.

Kette Baumwollzwirn, 3fach, 80 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwollzwirn, braun gefärbt. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle, 3fach, 40 Knoten auf 10 Cm. Breite, 50 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema I.

Dieser Teppich, von dem die Bordüre an beiden Langseiten bis auf den Innensaum leider abgeschnitten erscheint, gehört zu jener kleinen Anzahl von erhaltenen älteren Knüpfteppichen, bei welcher die Frage nach ausserorientalischem Ursprung mit einiger Berechtigung aufgeworfen werden darf. Weniger hätte diesbezüglich das Wappen in der Mitte des Innenfeldes zu besagen, das nach Analogie anderweitiger Fälle über europäische Bestellung von orientalischen Teppichwebern eingeknüpft worden sein konnte. Aber das Muster wie das Colorit weisen Eigenthümlichkeiten auf, die sich mit echtem orientalischen Ursprung schwer vereinigen lassen.

Im Colorit ist es die geringe Anzahl der zur Verwendung gelangten Farben, die sofort im höchsten Maasse auffällt. Im Innenfeld ist es im Wesentlichen bloss Roth und Weiss, in der Bordüre Gelb und Blau, die den (in Bordüre und Innenfeld gleichmässig) weissen Grund beleben. Auch die Wahl und Zusammenstellung der Farben verräth europäischen und nicht orientalischen Geschmack. Was dagegen das Muster betrifft, so lehnt sich dasselbe zweifellos an die Ranken- und Blattbildung auf den kleinasiatischen Teppichen an, hinter denen es aber in Lebendigkeit und Flottheit der Zeichnung nicht bloss zurückbleibt, sondern vielfach geradezu holperig und verständnisslos erscheint: es sei diesbezüglich statt vielem Anderen bloss auf die Palmette in der Mitte der unteren Bordüre verwiesen. Dadurch erscheint in der That ein europäischer Ursprung des Teppichs sehr ernstlicher Erwägung nahegelegt. Im bayrischen National-Museum ist man geneigt, seine Herkunft in Süditalien oder Sicilien zu suchen, doch dürfte, wenn schon nach dieser Richtung gerathen werden soll, Spanien am ehesten den Vorzug verdienen. Die Wappenzeichen konnten bisher nicht genau identificirt werden; am nächsten kommt ihnen das Wappen der augsburgischen Patricierfamilie Preisschuch (Sibmacher, S. 152 der Ausg. von 1609).

Tafel XCV. Nr. 119.

Kette Baumwollzwirn, 3fach, 160 Fäden auf 10 Cm.
Eintrag Baumwolle, 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse.
Knüpfung Schafwolle, 3fach; 80 Knoten auf 10 Cm. Breite, 80—100 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema I.

In der Anordnung des Mittelsterns sammt Fortsätzen und auch hinsichtlich vieler Details stimmt dieser Teppich so wesentlich mit Nr. 68 (Taf. LI) und mit einem bei Lessing, »Orientalische Teppiche«, Taf. 4—7, publicirten überein, dass alle diese Teppiche entwicklungsgeschichtlich ungefähr auf die gleiche Stufe zu stellen sind, höchstens Nr. 119 um ein Geringes älter als die beiden anderen sein könnte. Nur spielen auf jenen beiden Teppichen im Grunde des Innenfeldes Thierfiguren die Hauptrolle, zwischen denen die Ranken gleichsam als Füllsel dienen, wogegen bei Nr. 119 an der gleichen Stelle das Rankenwerk vorschlägt, in welchem die eingestreuten Vögel ziemlich verschwinden. Die Tendenz des Rankenwerks ist die gleiche wie an den älteren Prachtstücken persischer Teppichknüpferei; der Eindruck, den dasselbe hervorruft, ist aber hier bereits ein weit minder günstiger, weil die Rankenstengel sehr derb geworden sind und die Blüthenmotive, die früher das maassgebende Element ausgemacht hatten, nunmehr in der Wirkung gegenüber den bandförmigen Verschlingungen der Ranken völlig zurücktreten. An Stelle der Zartheit ist zusehends Derbheit, an Stelle der feinen Detailausführung eine gröbere, summarische Behandlung getreten.

Tafel XCVI. Nr. 120.

Sogenannter Polenteppich. Wenn wir bisher bei der Publication der meisten Exemplare dieses Genres es gar nicht nöthig gefunden haben, deren persischen Ursprung erst nachzuweisen, so werden wir uns hinsichtlich Nr. 120 dieser Aufgabe doch nicht ganz entziehen dürfen, da uns daran in der That einige Eigenthümlichkeiten entgegentreten, welche Zweifel in die orientalische Provenienz dieses Teppichs wachzurufen geeignet scheinen. Diese Eigenthümlichkeiten betreffen sowohl die Farbe als das Muster.

Die Färbung dieses Teppichs ist an Abwechslung ärmer, als wir es an persischen Teppichen im Allgemeinen gewohnt sind. Doch sind uns bereits »Polenteppiche« untergekommen, an deren orientalischem (persischem) Ursprung kein Zweifel besteht und deren Palette auch keine bedeutend reichere gewesen ist. Insbesondere Nr. 79 (Taf. LXI) und Nr. 87 (Taf. LXIX) weisen übereinstimmend mit Nr. 120 die Besonderheit auf, dass alle lauten rothen Töne darinnen fehlen; allerdings erscheint Nr. 120 auch hierin am ärmsten ausgestattet, da ihm selbst das Lachsroth, das an jenen beiden anderen noch spärlich vorkommt, mangelt. Auch Grün tritt wesentlich zurück, und anstatt dessen beherrscht ein kühles Blau neben den gelblichen und graulichen Tönen den Gesammteindruck. Steht also Nr. 120 mit seiner Farbenarmuth an und für sich nicht vereinzelt da, so geht diese Armuth im vorliegenden Falle doch weiter, als wir es sonst nachzuweisen vermögen. Die Entscheidung, ob uns hiermit ein morgen- oder ein abendländisches Product vorliegt, lässt sich also aus der Beschaffenheit des Colorits allein nicht schöpfen, und es muss zu dem Zwecke die Zeichnung der ornamentalen Motive in Betracht gezogen werden.

Das Gesammtmuster ist nun zweifellos ein orientalisches und die Composition der einzelnen von Ranken umzogenen Compartimente völlig im Geiste der »Polenteppiche« gehalten; die Annahme einer europäischen Composition unter Zugrundelegung orientalischer Motive ist also ganz unwahrscheinlich. Ebensowenig bieten die Details irgend einen Zug, der mit orientalischer Kunstweise unvereinbar erschiene. Eine europäische Copie nach orientalischem Vorbilde würde sich durch Aengstlichkeit und Peinlichkeit der imitirenden Ausführung verrathen, wogegen das Muster, wie es auf dem Teppich vorliegt, viel mehr Schwung und Sicherheit erkennen lässt. Die massiver gezeichneten und weniger fein gegliederten Motive sind der persischen Teppichornamentik ebensowenig fremd, als die derben Ranken in der Bordüre (vgl. Nr. 102, Taf. LXXX). Es entfällt also auch hinsichtlich des Teppichs Nr. 120 jede zwingende Veranlassung, denselben nicht auf orientalischen, sondern etwa auf polnischen Ursprung zurückzuführen.

Tafel XCVII. Nr. 121.

Kette Seidenzwirn, 2fach, 250 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Baumwolle, einfach und 2fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse; wellenförmiger Schuss Baumwolle, einfach, gestreckter Schuss Baumwolle, 2fach.

Knüpfung Schafwolle, 2fach; 125 Knoten auf 10 Cm. Breite, 90—100 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema III.

Brochirung in Gold und Silber, auf gelber und weisser Seide umwunden. Ripsbindung: 5 leer 2fach, der 6. 2fach bindet.

Vollendetes Prachtstück persischer Teppichknüpfkunst auf der Höhe ihrer Blüthe. Die Einarbeitung der Gold- und Silberfäden erfolgte in der gleichen Weise wie an den Teppichen Taf. XVI, LXXI, LXXXI (Jagdteppich), die sämmtlich ebenfalls zu den erlesensten Producten dieses Kunstzweiges zählen. Dass an Nr. 121 anstatt Seide zur Knüpfung Wolle verwendet wurde, gereicht dem Teppich keineswegs zum Nachtheil etwa gegenüber dem Jagdteppich, denn der Lüster der Seide wird hier durch den tiefen klaren Ton der Wolle reichlich ersetzt. Tadellos ist die Zeichnung sämmtlicher Motive: selbst im feinen Rankenwerk stört kaum eine geknickte oder verbogene Linie das Auge. Die goldenen Arabesken im Innenfelde verschlingen sich in einer Reinheit und Genauigkeit, als wären sie mit dem Zirkel gezogen. Bei allem Reichthum herrscht Klarheit und wohlabgewogene Vertheilung in den Blumenmotiven. Den Grund der Bordüre füllen blosse Wolkenbänder wie auf Taf. LXXI. Im Innensaum und in kleinen ovalen Kartuschen der Bordüre finden sich Inschriften, deren Lesung nach Herrn F. Bayer folgendermaassen lautet:

1. بر هر طرف کلبن و بر شاخ درختان
یر خاسته یك بلبل و بنشت هزاران
2. بر صحبت کل دل منه ای مرغ که چون تو
کشتند درین باغ و کذشتند هزاران
3. جامی نرود سوز تو از سینه مکر که
داغ دل لاله بشود شسته بباران
4. بکشاد نقاب از رخ کل باد بهاران
شد طرف چمن بزمکه باده کشانان
5. از کم شده کان دیر کل آمد...
همچون خط یاران...
6. در موسم کل توبه زمی...
یادست مرا این سخن از تجربه کارن

1. Ringsum Rosenbüsche, und auf (jeden) Zweig der Bäume
Schwang sich eine Nachtigall empor, und Tausende liessen sich nieder.

2. Knüpfe dein Herz, o Vogel, nicht an die Gesellschaft der Rose; denn gleich dir
Sind Tausende in diesen Garten gekommen und wieder fortgeflogen.

3. Dschami, das Feuer in deinem Busen wird nicht eher vergehen,
Als bis das Mal der Tulpe vom Regen fortgewaschen wird.

4. Der Frühlingswind hat den Schleier von der Wange der Rose gelüftet,
Die Auen sind zum Gelageplatz der Weintrinker geworden.

5. Aus dem Staube der längst Dahingeschiedenen sprossten Rosen . . .
Gleich dem ersten Bartflaum der Lieblinge . . . . .

6. Zur Zeit der Rose auf den Wein verzichten (ist nicht von Vortheil),
Ich kenne diesen Ausspruch von Welterfahrenen.

1. شرفدار باشی تو اندر جهان
میان دلیران و کار آکهان
2. غم از چرخ ناپسندت مباد
نه اندیشه بر دل کزندت مباد
3. جهانت بکام و فلك یار باد
سپهر بلندت نکهدار باد
4. بلند اخترت عالم افروخته
زوال اختر دشمنت سوخته
5. هر ىار فروز باد
هر سال و روز تو نوروز باد

1. Geehrt mögest du sein in der Welt
Unter den Kühnen und Verständigen.

2. Kein Kummer sei dir vom ungünstigen Himmel beschieden,
Keine Sorge quäle dein Herz.

3. Die Welt sei dir zu Willen und das Geschick dein Freund,
Der erhabene Himmel sei dein Beschützer.

4. Dein hoher Stern erleuchte die Welt,
Der untergehende Stern deiner Feinde erlösche.

5. Jede That möge dir gelingen,
Jedes Jahr und jeder Tag sei für dich Frühling.

Tafel XCVIII. Nr. 122.

Kette Baumwollzwirn, 4fach, 170 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Flachseide, 2fach, und Baumwolle, 4fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse; wellenförmiger Schuss Seide, gestreckter Schuss Baumwolle.

Knüpfung Seide, 2fach; 85 Knoten auf 10 Cm. Breite, 70—75 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema II.

Brochirung in Gold und Silber, auf gelber und weisser Seide umwunden. Ripsbindung: 4 leer 2fach, der 5. 2fach bindet.

Dieser Teppich bietet unter sämmtlichen »Polenteppichen«, die wir zur Abbildung gebracht haben, das einzige Beispiel der genauen Wiederholung eines Innenfeldmusters. Wir haben nämlich dasselbe Muster, mit sehr geringfügigen Abweichungen im Detail, bereits in Nr. 114 (Taf. XC) kennen gelernt. Ist aber auch das Innenmuster auf beiden Teppichen im Wesentlichen identisch, so herrscht doch eine absolute Verschiedenheit zwischen beiden in der Färbung. An Nr. 114 fehlt nämlich alles Metall: daher der bunte, farbenreiche Eindruck, den jener Teppich hervorruft. Dagegen ist das Colorit von Nr. 122 völlig beherrscht von Gold und Silber; von farbiger Seide gelangt bloss das kühle Blau zu einiger Geltung. Auch die Bordüren sind wenigstens im Mittelstreifen verschieden; nur der Innensaum ist beiderseits der gleiche, und der Aussensaum von Nr. 122 enthält das Muster des Mittelstreifens von Nr. 114. Dagegen findet sich genau das gleiche Muster wie im Mittelstreifen von Nr. 122 in demjenigen des Polenteppichs Nr. 62 (Taf. XXXXVI).

Wir dürfen aus der Erörterung dieses Teppichs die wohl zu beachtende Lehre schöpfen, dass selbst eine völlige Identität des Musters noch keineswegs eine Verwandtschaft in der Farbengebung bedingt.

Tafel XCIX. Nr. 123.

Kette Baumwollzwirn, 3fach, 180 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Flachseide, 6fach, und Baumwolle, 4fach. Nach jeder Knotenreihe 2 Grundschüsse; wellenförmiger Schuss Seide, gestreckter Schuss Baumwolle.

Knüpfung Seide, 2fach; 90 Knoten auf 10 Cm. Breite, 75—80 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema II.

Brochirung in Gold und Silber, auf rosenrother und weisser Seide umwunden; Ripsbindung: 5 leer 2fach, der 6. 2fach bindet.

Dieses Stück, ein sogenannter Polenteppich, beweist wiederum die Unerschöpflichkeit der Erfindung, womit die Weber dieses Teppichgenres bei stets gleichbleibender centraler Anlage die gleichen Motive und Rankenspiralen in immer neuer Weise zu variiren wussten. Das Innenfeld zeigt am ehesten Verwandtschaft mit Nr. 83 (Taf. LXV); die Bordüre ist in der Anlage des Mittelstreifens gleich Nr. 82 (Taf. LXIV). Es muss aber auf die kleinen Doppelspiralen aufmerksam gemacht werden, deren sich je zwei auf jeder Seite im grünen Grunde der Bordüre eingeknüpft finden. Dieselben als blosses geometrisches Füllsel anzusehen wird durch den Umstand erschwert, dass eine solche primitive Art der Raumausfüllung, die namentlich den Nomadenteppichen eigen ist, an Luxusteppichen gleich diesem kaum erwartet werden darf. Andererseits fehlt jede Handhabe, um diesen Spiralen eine bestimmte Bedeutung als Zeichen (Siglen, Marken o. dgl.) unterzulegen.

Tafel C. Nr. 124.

Als Seitenstück zu Nr. 117 (Taf. XCIII) geben wir hiermit eine Teppichvorlage, die von demselben persischen Knüpfer gebraucht wird, der auch Nr. 117 umgezeichnet hat. Völliges Eigenthum des Mannes ist bloss das Colorit, das wohl dem Grundgesetze der orientalischen Farbengebung — der gleichmässigen Vertheilung — gerecht zu werden trachtet, aber gleichwohl in den einzelnen Tönen den modernen Charakter nicht verkennen lässt. Die Composition des Musters ist dagegen keine originale des Teppichknüpfers. Es erscheinen darin nicht bloss specifische Teppichmotive, sondern auch solche, die von Fayencen (im blaugrundirten Theile) und von Miniaturmalereien (im rothgrundirten Theile) entlehnt sind, also eine sozusagen akademische Composition beurkunden. Für das Verhältniss der modernen zur alten persischen Teppichknüpferei und für die Auffassung der modernen Perser von der Wiederbelebung ihrer alten Teppichkunst ist dieses Beispiel von hohem Interesse.

Tafel C. Nr. 125.

Kette Baumwollzwirn, 6fach, 200 Fäden auf 10 Cm.

Eintrag Kammgarn, 2fach. Nach jeder Knotenreihe ausnahmsweise nur ein Grundschuss, aber doppelt, und beide gestreckt.

Knüpfung feines Kammgarn, 2fach; 100 Knoten auf 10 Cm. Breite, 160—180 Knoten auf 10 Cm. Höhe. Schema II.

Dieser Teppich steht in stilistischer Hinsicht in engster Beziehung zu Nr. 76 (Taf. LVIII). Das Gesammtmuster ist beiderseits völlig das gleiche, nur erscheint dasselbe in Nr. 125 etwas mehr in die Breite gezogen. Dasselbe gilt von den Blumenmotiven im Einzelnen, an denen die unerschöpfliche Variationsfähigkeit der orientalischen Teppichornamentisten in besonders lehrreichem Maasse zu verfolgen ist. Selbst in der Bordüre ist das Grundschema beiderseits das gleiche, die Detailausführung aber an Nr. 125 eine reichere. In der Farbengebung wird ein bemerkenswerther Unterschied dadurch herbeigeführt, dass Nr. 125 im Innenfelde statt des charakteristischen düster-rothen Grundes von Nr. 76 einen schmutzig-weissen Grund aufweist.

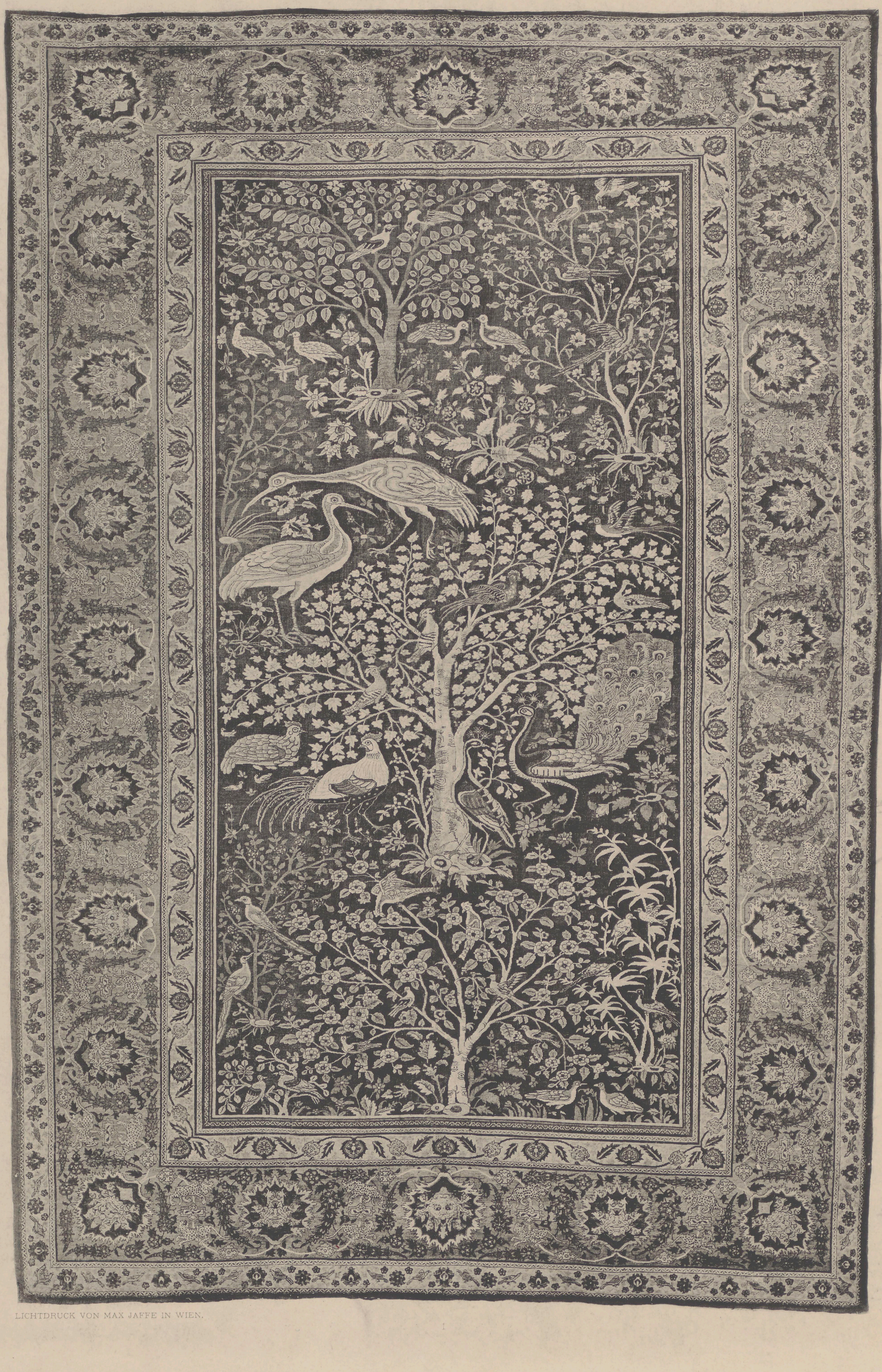
Tafel CI. Nr. 126.

Im Gesammtcolorit kommt diesem Teppich Nr. 17 (Taf. XIII) am nächsten; auch im Verhältniss der überaus schmalen Bordüre zum Innenfelde und selbst im Stil der Blumenmotive herrscht zwischen beiden Teppichen weitgehende Uebereinstimmung. Doch ist die im Text zu Taf. XIII charakterisirte Stilwandlung, die uns an jenem Teppich in einem sehr vorgeschrittenen Stadium entgegentrat, an Nr. 125 noch keineswegs so weit gediehen. Die Zeichnung der Motive ist meist eine correcte, wenngleich nicht mehr sehr lebendige; die Gliederung der Details ist zwar nicht mehr so fein wie in der goldenen Zeit des XVI. Jahrhunderts, verdient aber noch immer nicht eine oberflächliche oder summarische genannt zu werden. Nur die Rankenlinien entbehren bereits völlig allen Schwunges. Eigenthümlich sind die Zweige, die das Blumengeranke an zahlreichen Stellen durchbrechen.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFE IN WIEN.

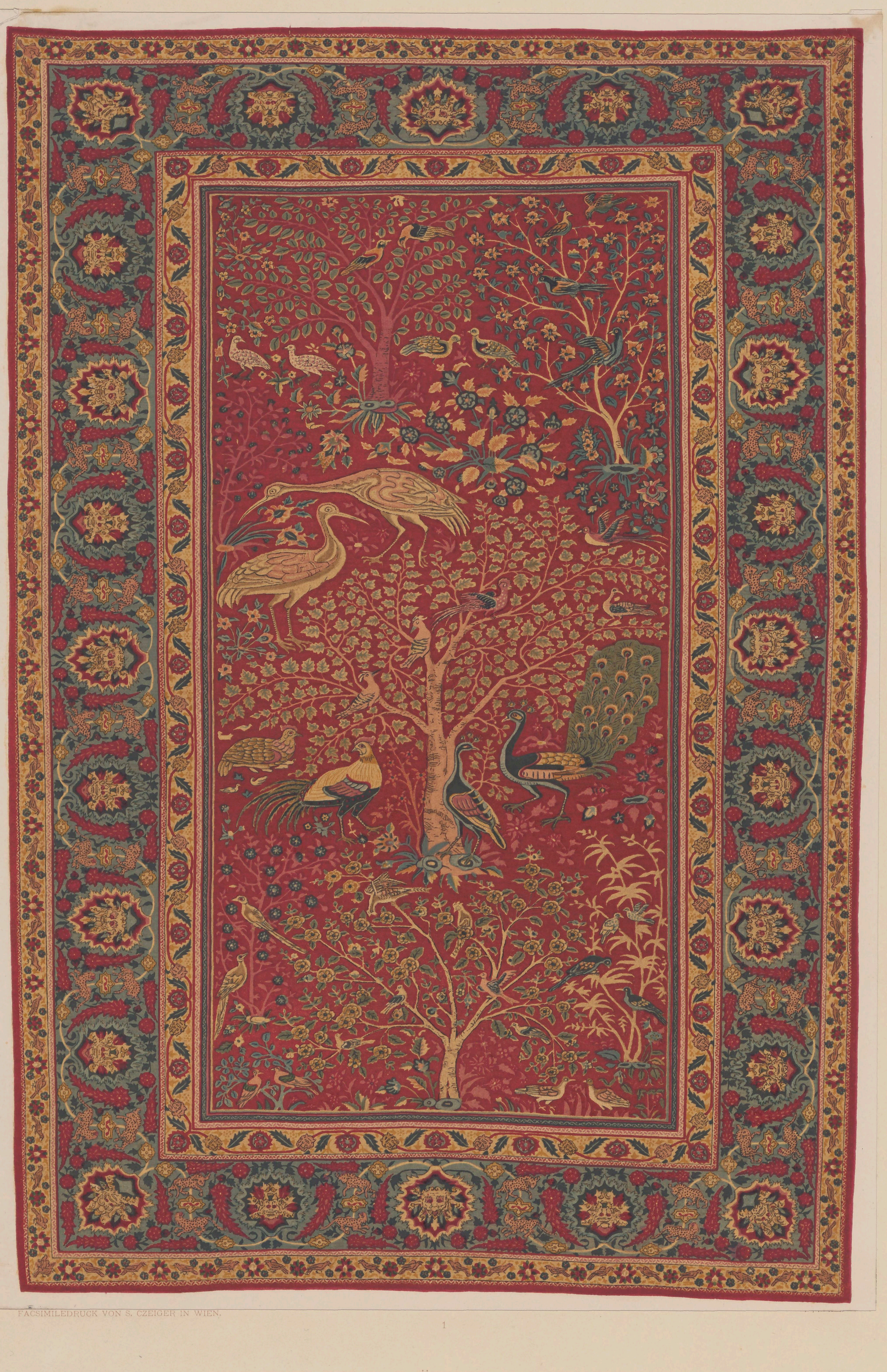
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS.

LÄNGE 2·35 M., BREITE 1·56 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILEDRUCK VON S. CZEIGER IN WIEN.

1

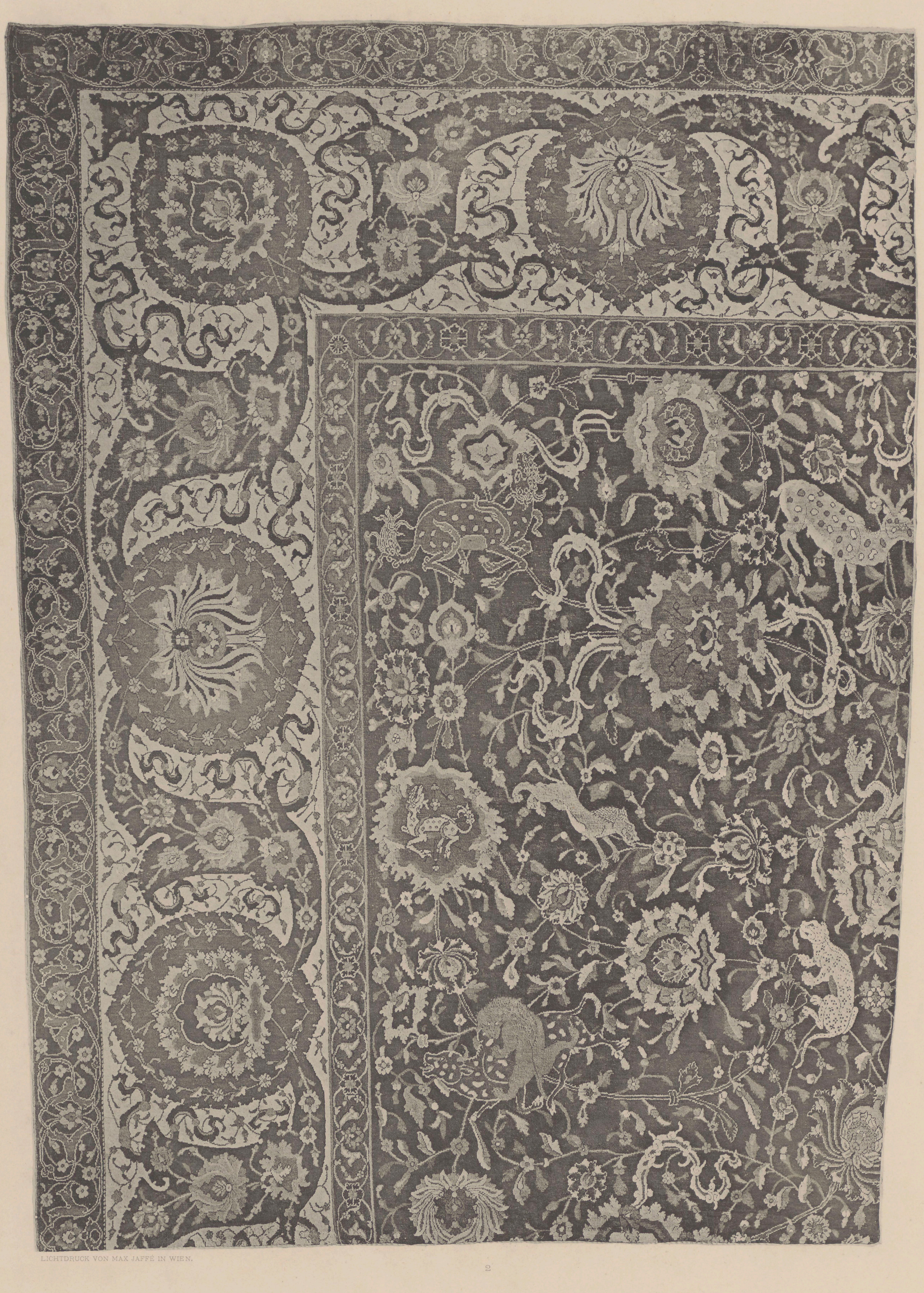
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS.

LÄNGE 2·35 M., BREITE 1·56 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

2

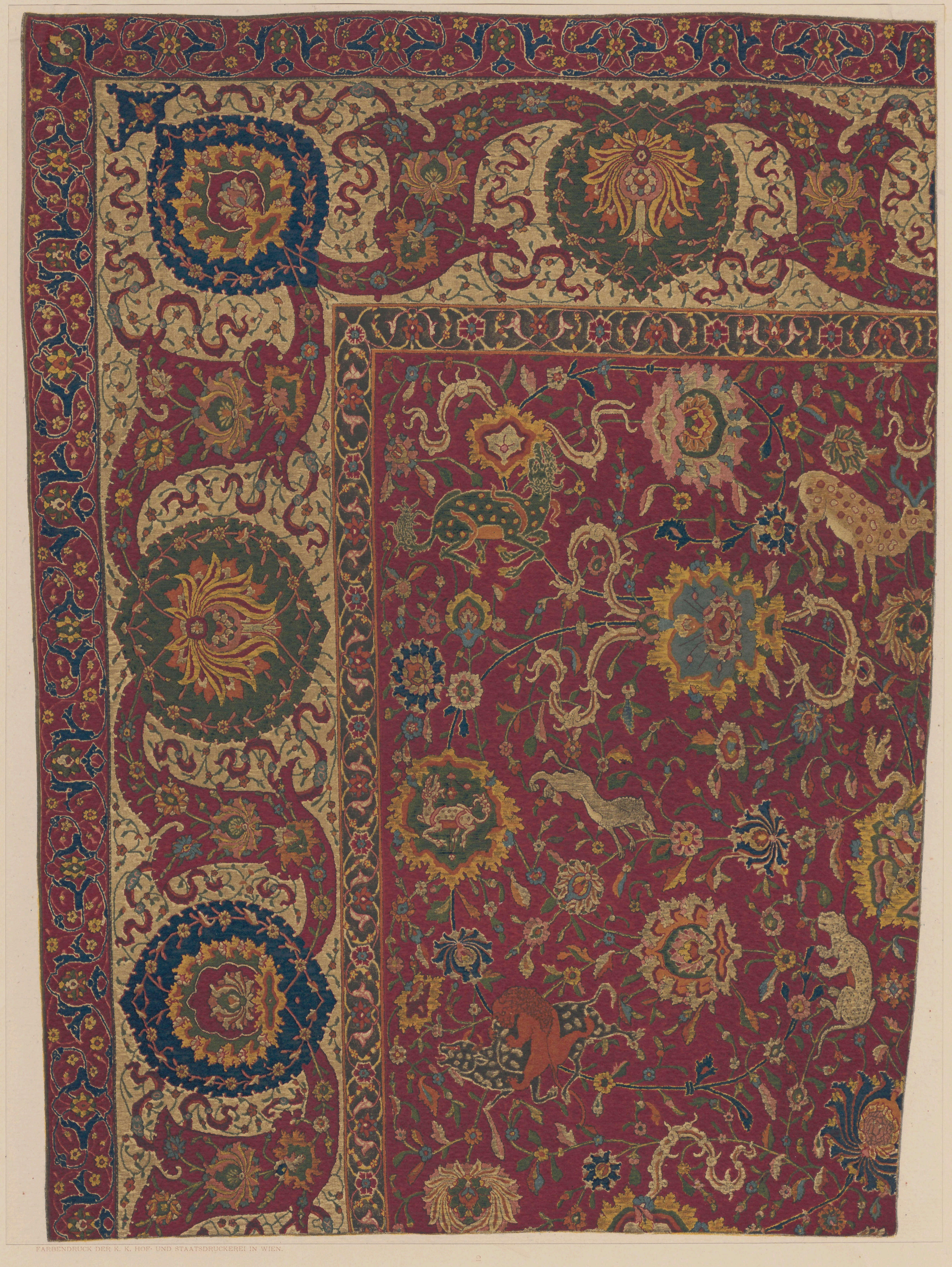
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS.

GRÖSSE DES FRAGMENTES: LÄNGE 1'83 M., OBERE BREITE 1'26 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

2

EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS.

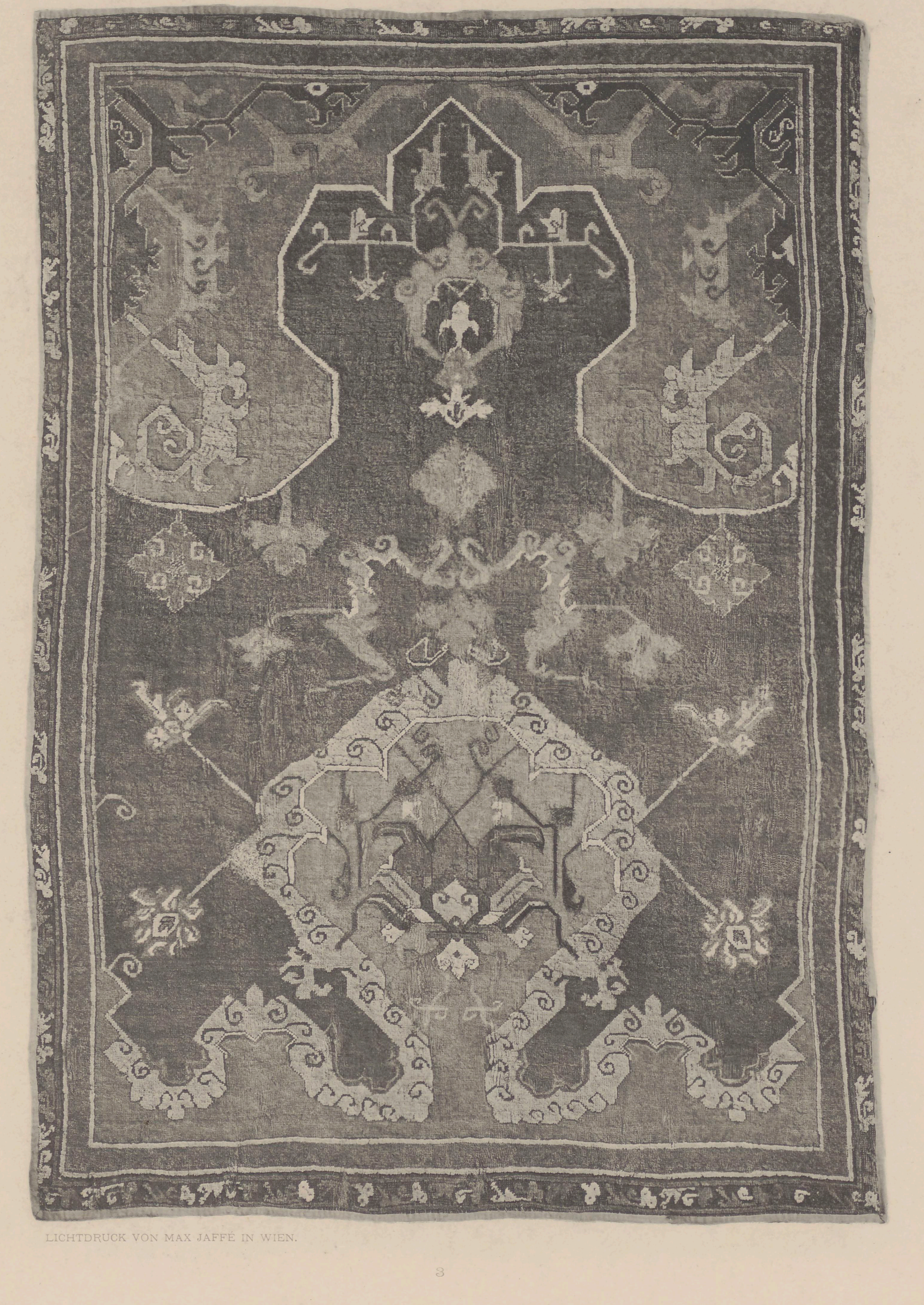
GRÖSSE DES FRAGMENTES: LÄNGE 1·83 M., OBERE BREITE 1·26 M.

EXEMPLAR No. 88

ORIENTALISCHE TEPPICHE

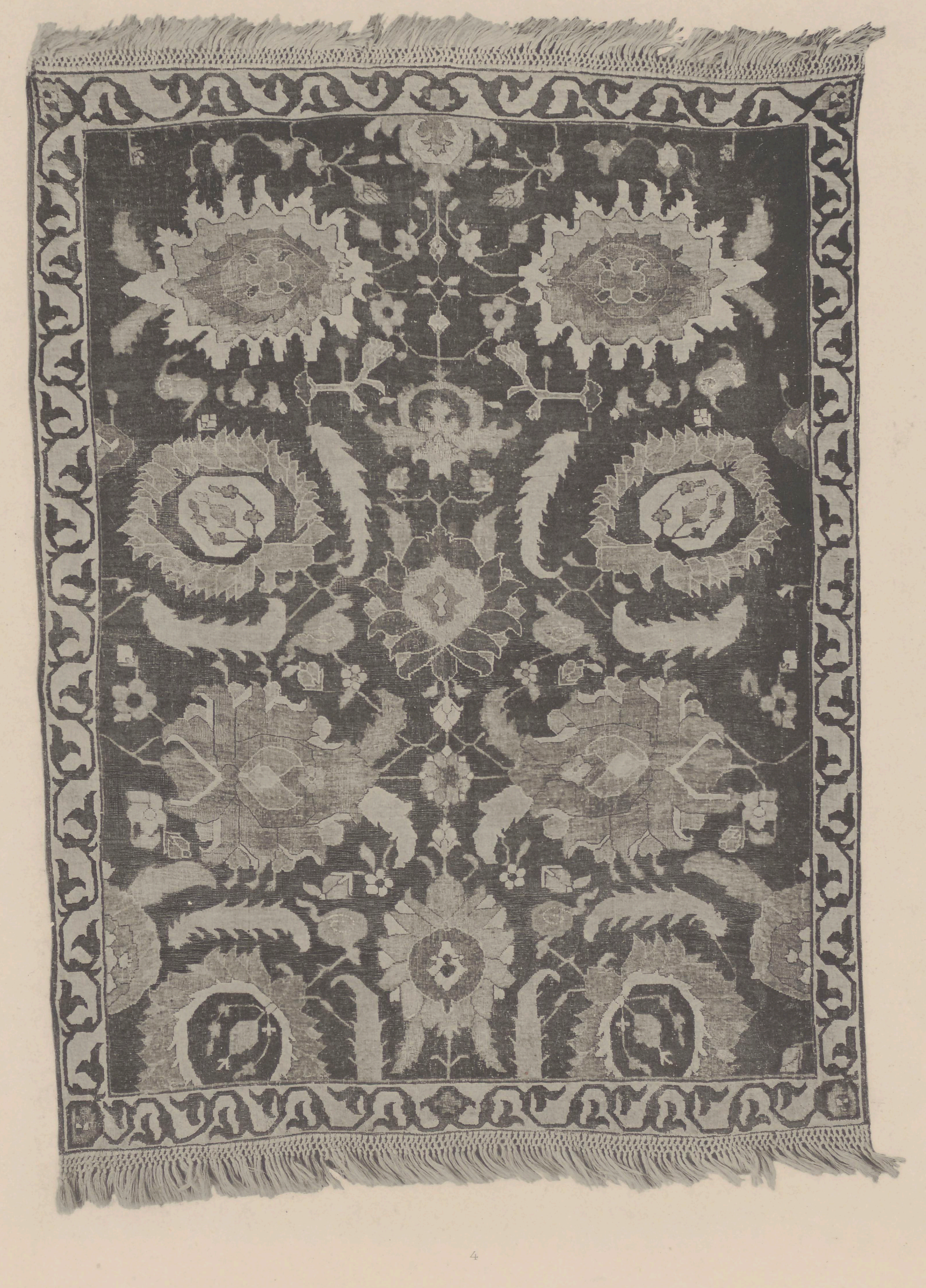
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

3



4

3 EIGENTHUM DES HERRN PROF. H. v. ANGELI. 4 EIGENTHUM DES BARON HEINRICH MUNDY.

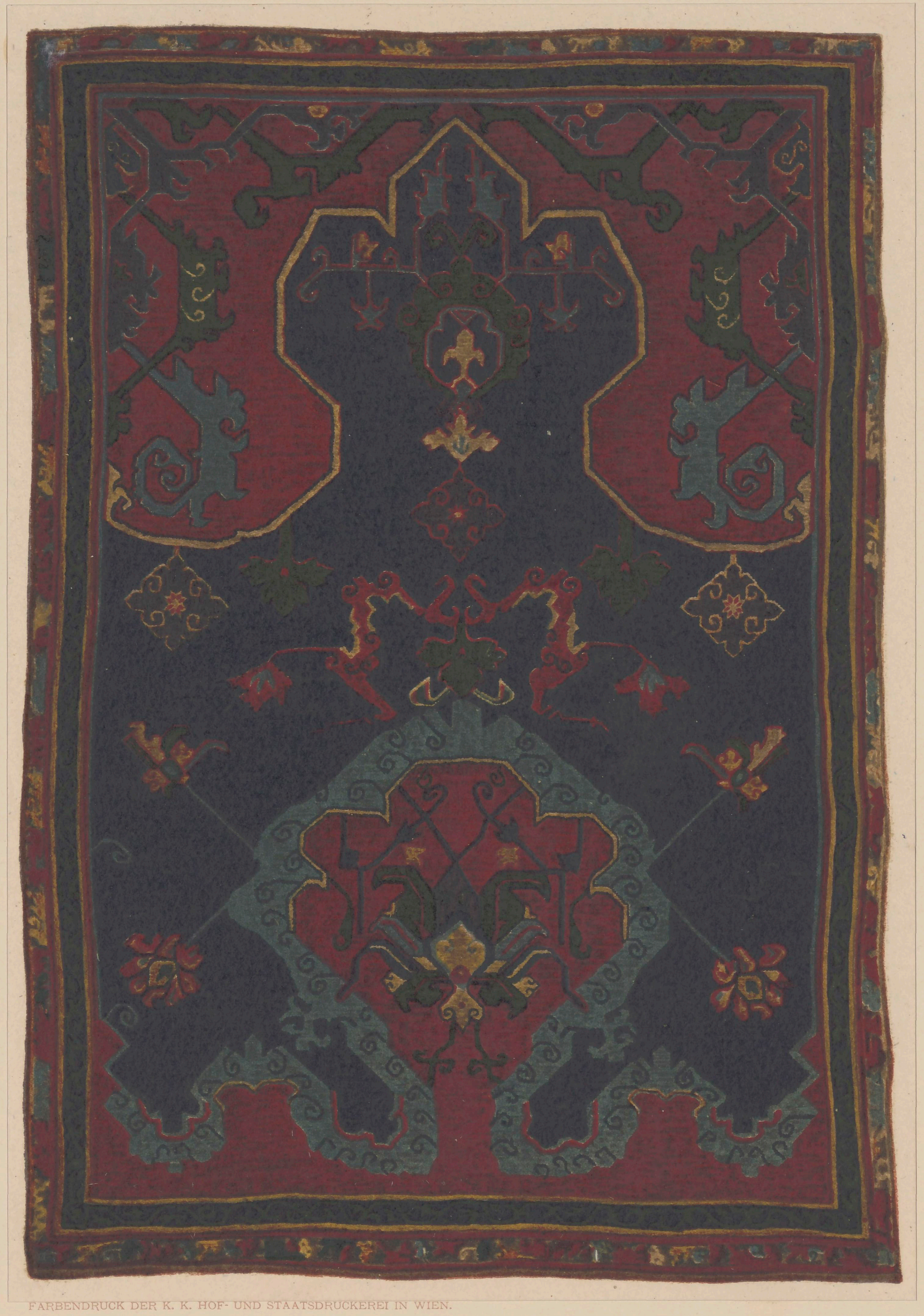
3 LÄNGE 1·80 M., BREITE 1·20 M., 4 LÄNGE 2·26 M., BREITE 1·75 M.

EXEMPLAR N^O^.88 TAFEL III.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

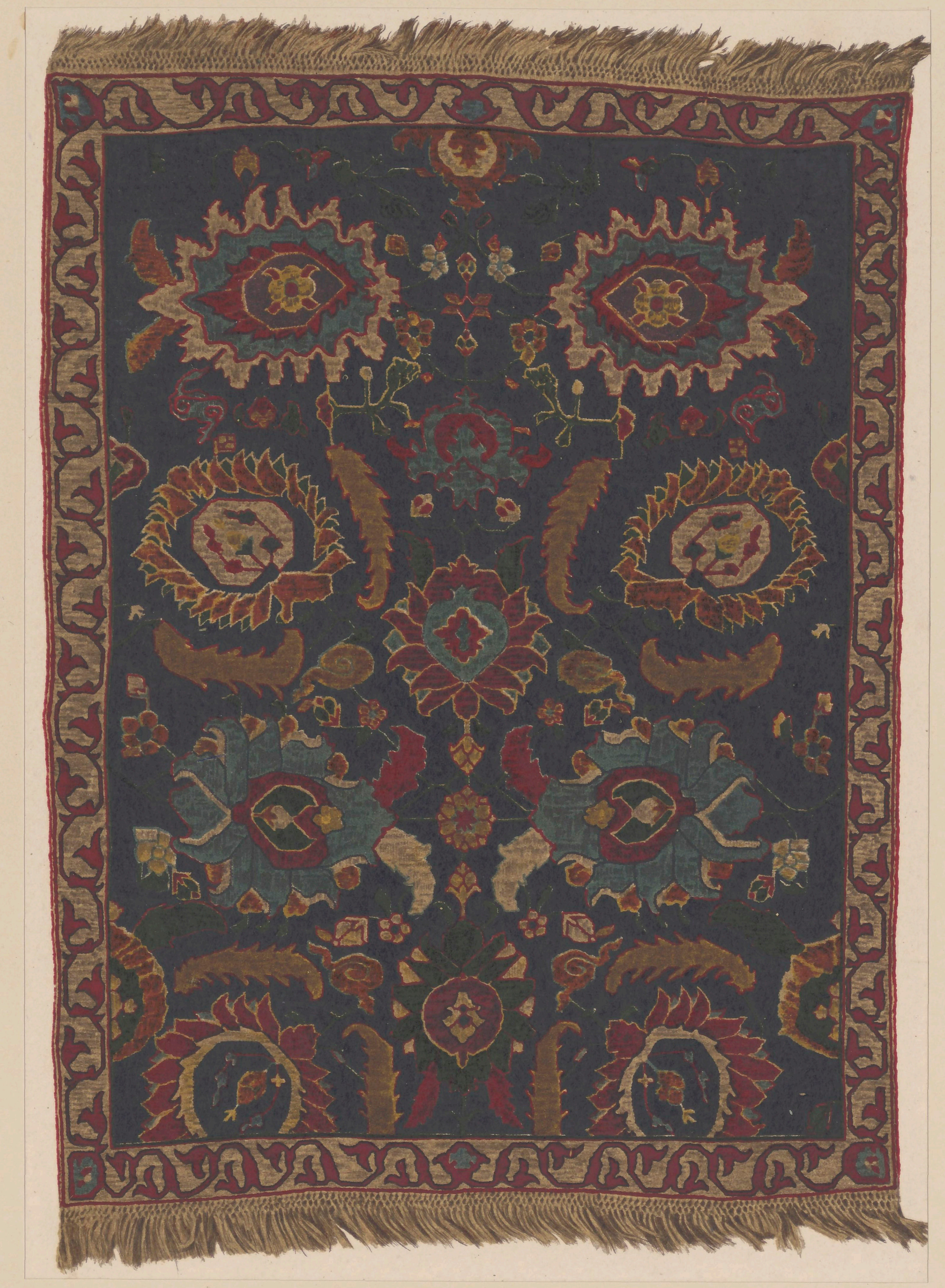
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

3



4

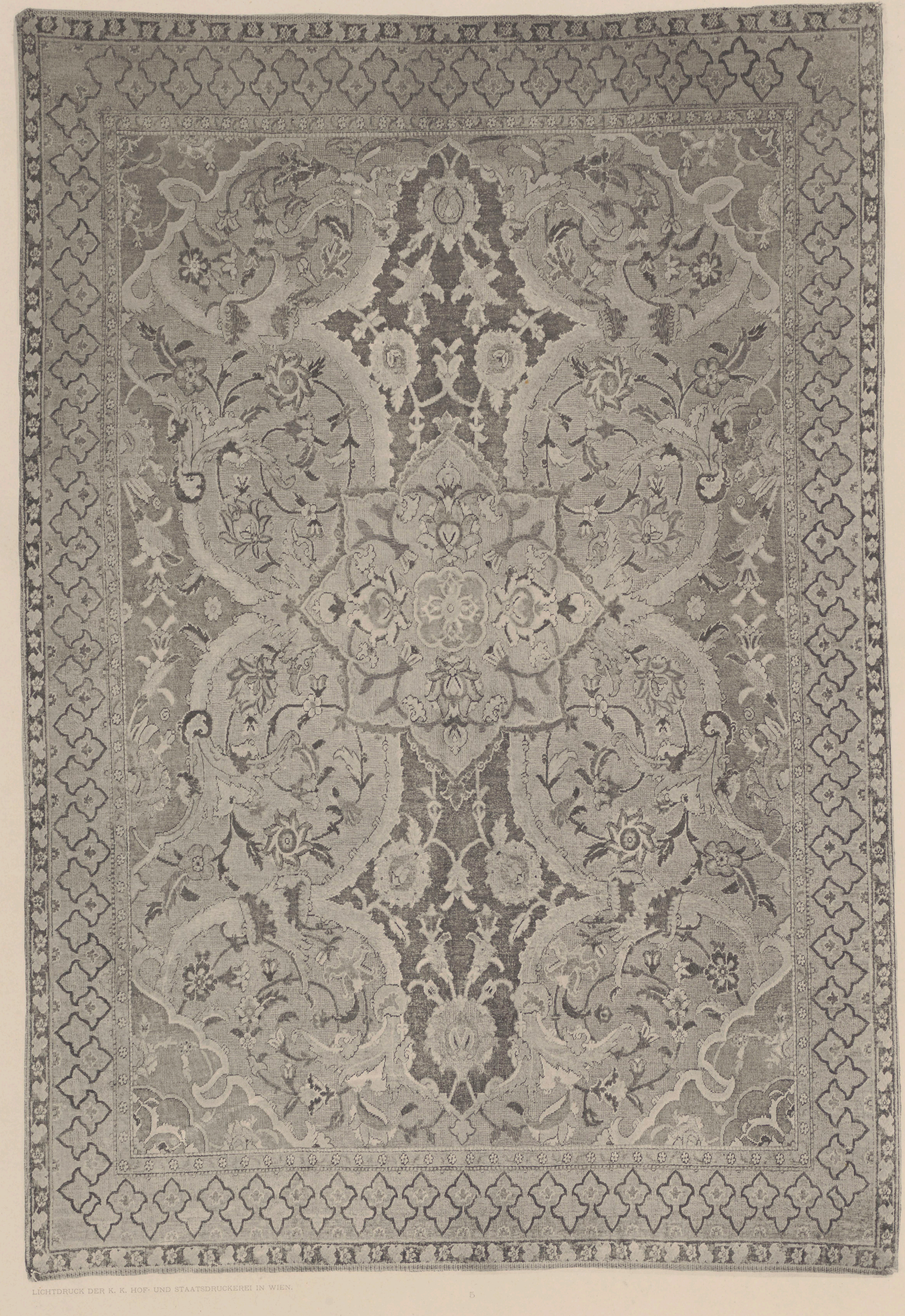
3 EIGENTHUM DES HERRN PROF. H. v. ANGELI. 4 EIGENTHUM DES BARON HEINRICH MUNDY.

3 LÄNGE 1·80 M., BREITE 1·20 M., 4 LÄNGE 2·26 M., BREITE 1·75 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

5

EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN LIECHTENSTEIN.

LÄNGE 2·10 M., BREITE 1·43 M.

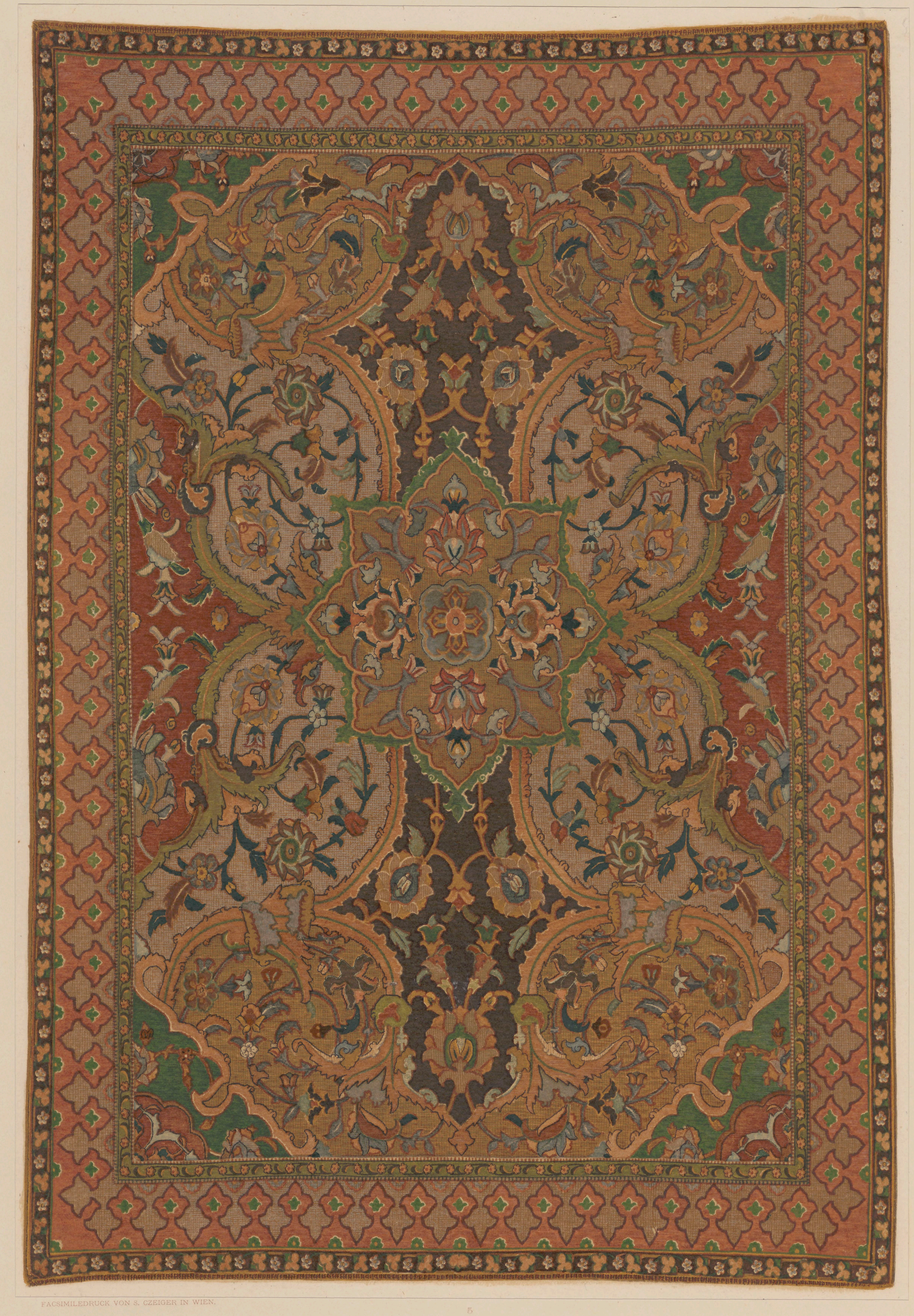
EXEMPLAR No. 88

TAFEL IV.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILEDRUCK VON S. CZEIGER IN WIEN.

5

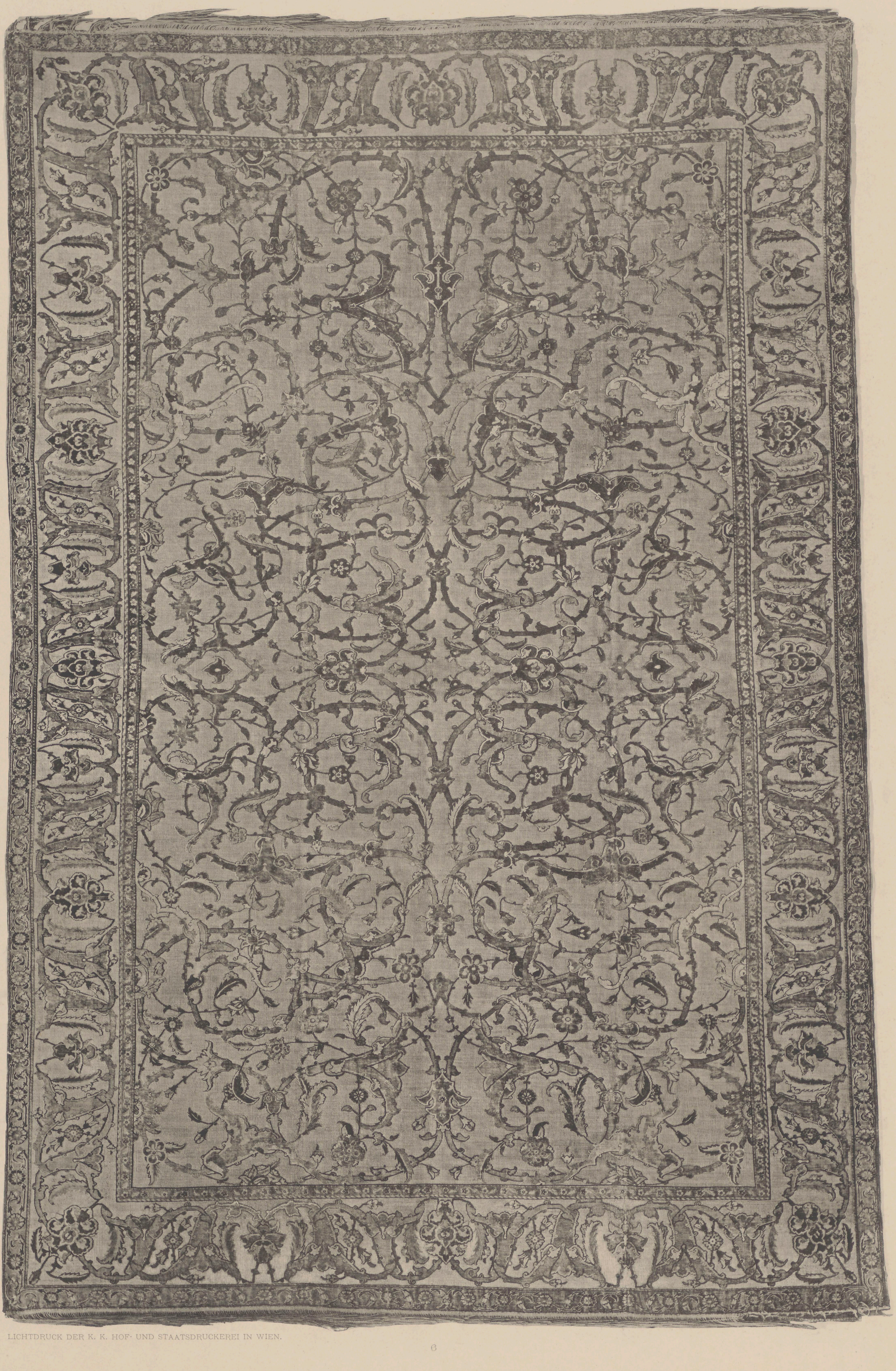
EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN JOHANNES LIECHTENSTEIN.

LÄNGE 2·10 M., BREITE 1·43 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

6

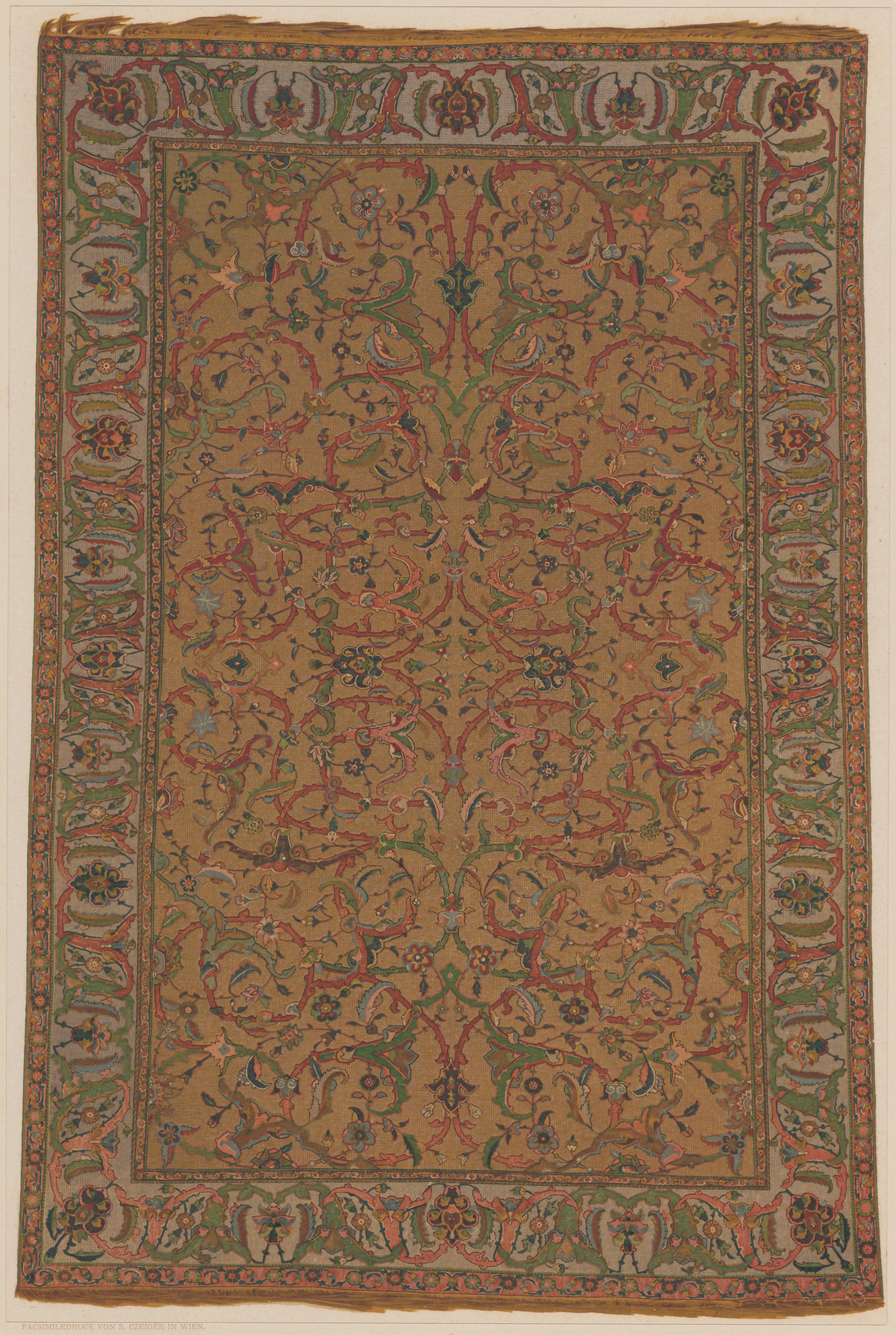
EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN JOHANNES LIECHTENSTEIN.

LÄNGE 2·10 M., BREITE 1·39 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILEDRUCK VON S. CZEIGER IN WIEN.

6

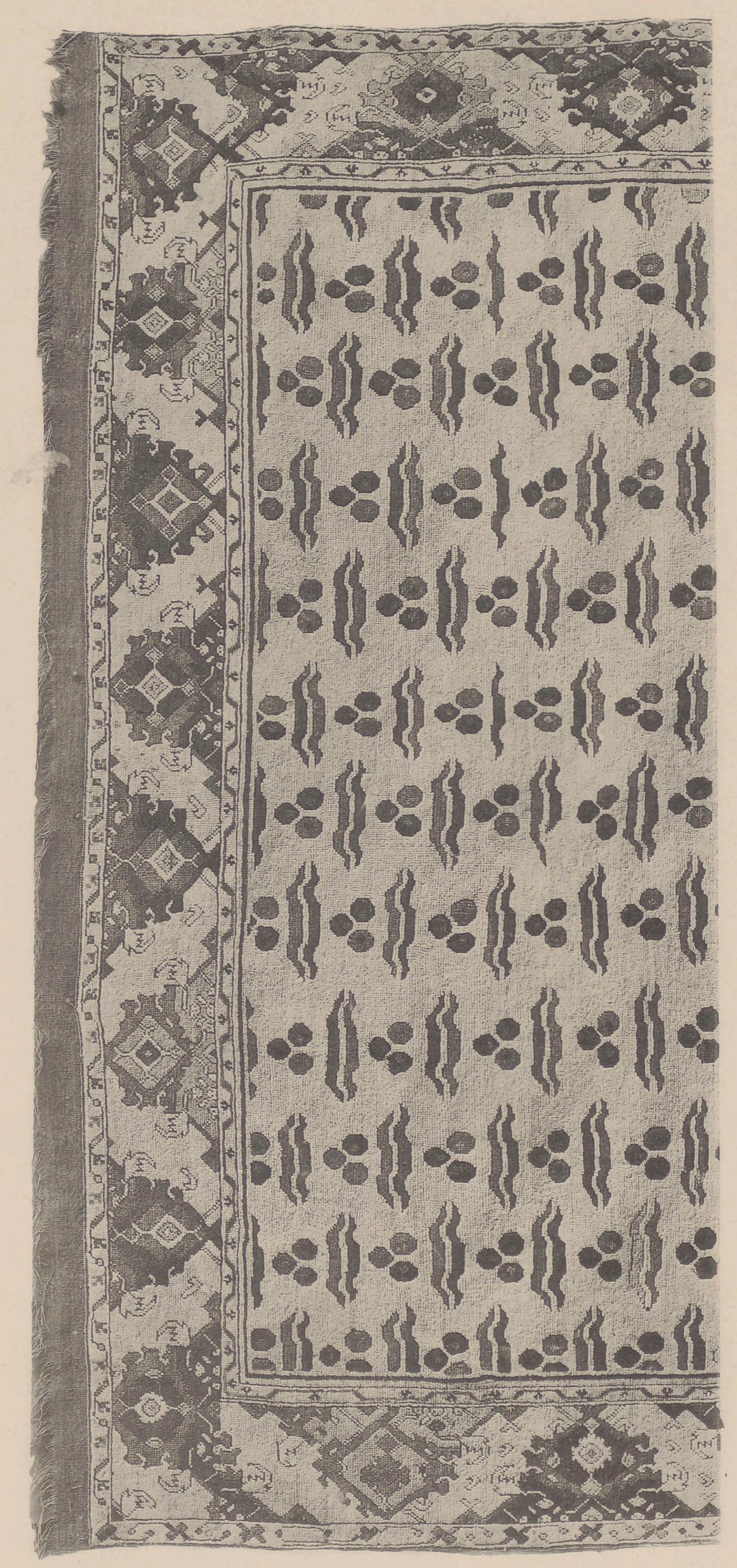
EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN JOHANNES LIECHTENSTEIN.

LÄNGE 2·10 M., BREITE 1·39 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

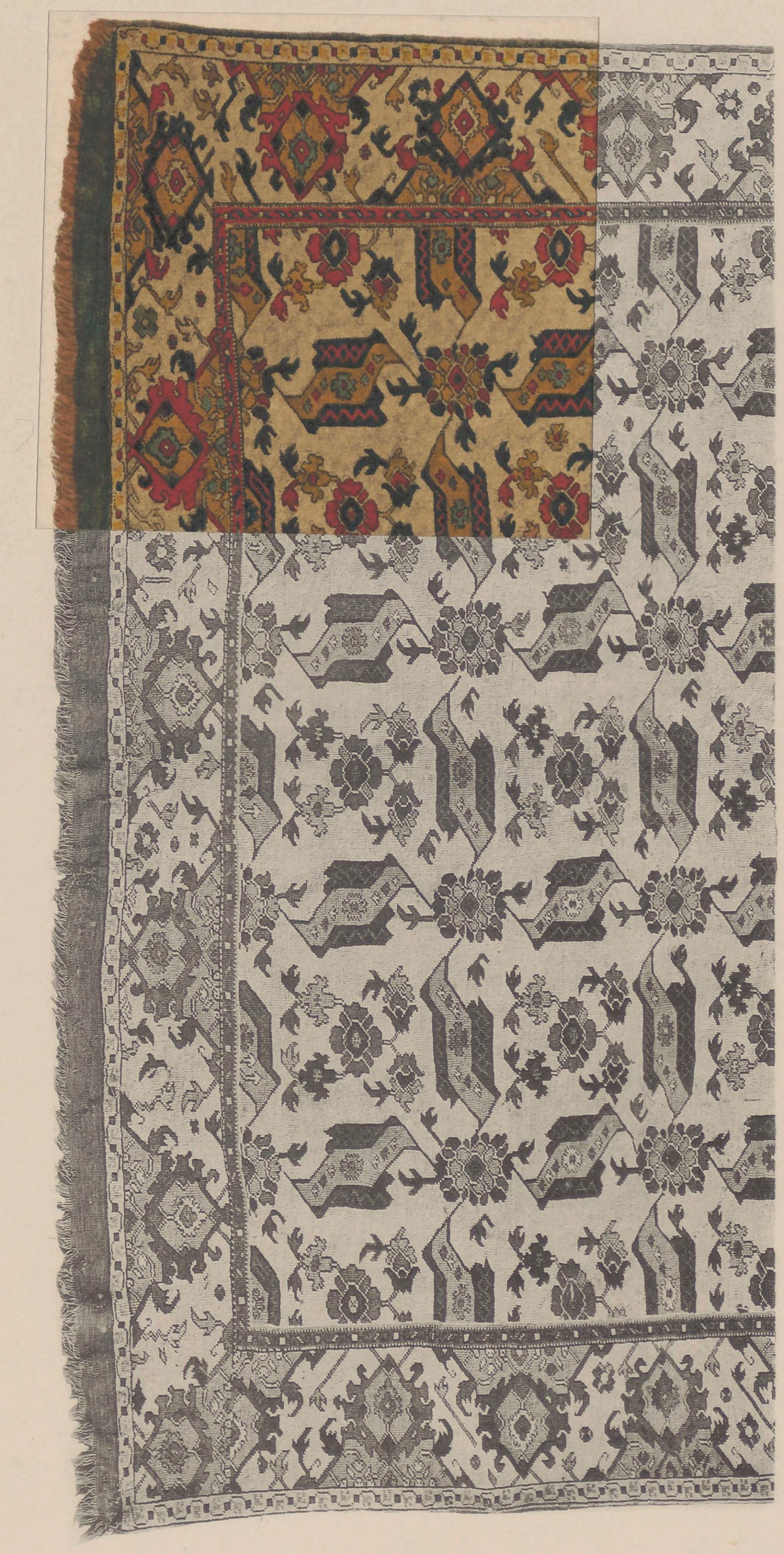
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.

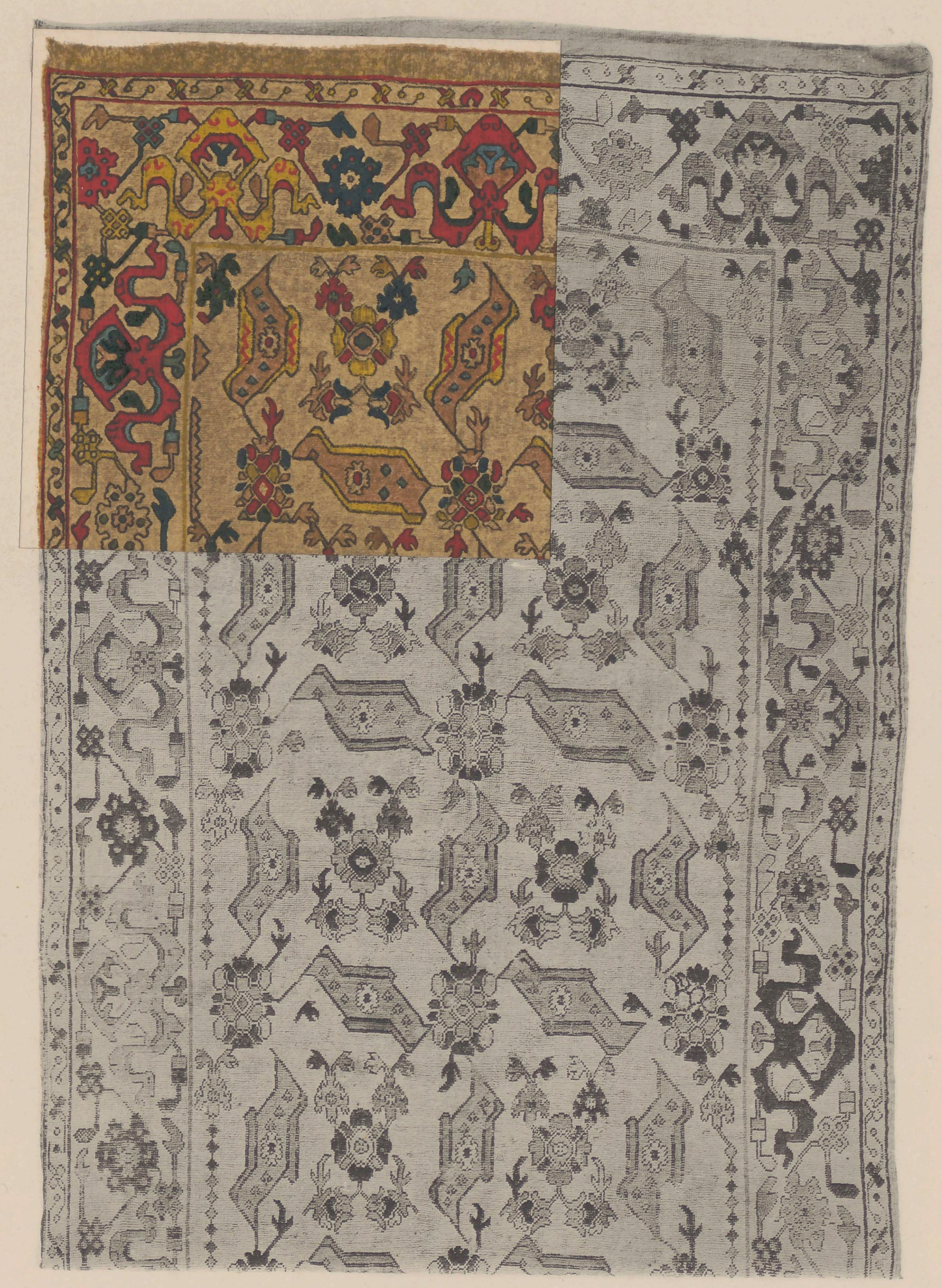


LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

7



8



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

9

7 UND 8 EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN ADOLF SCHWARZENBERG, 9 EIGENTHUM DES MALERS HERRN A. PROBST.

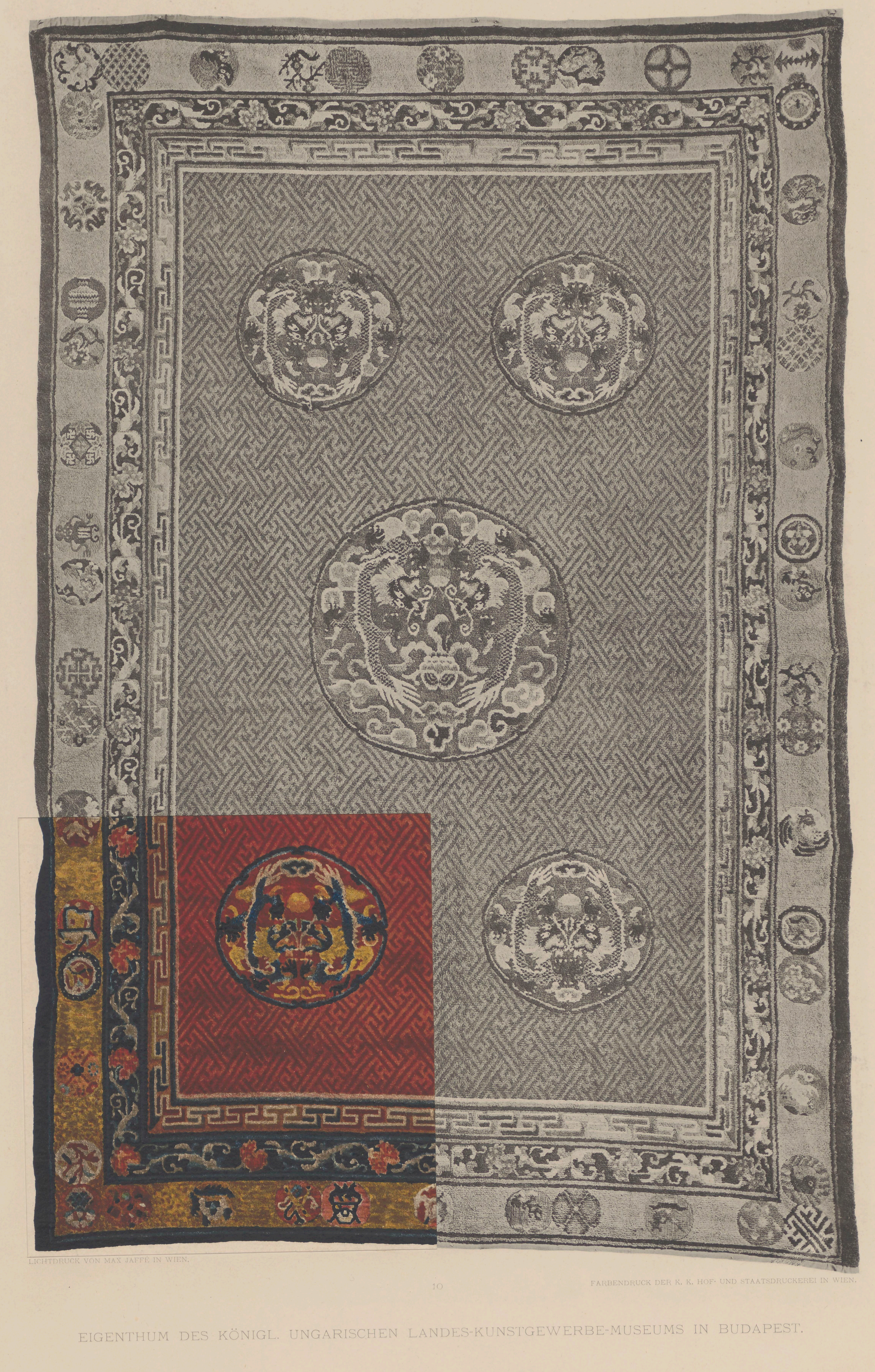
GRÖSSE DER GANZEN TEPPICHE:

7 LÄNGE 4·08 M., BREITE 2·43 M. 8 LÄNGE 4·09 M., BREITE 2·40 M. 9 LÄNGE 3 M., BREITE 1·48 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

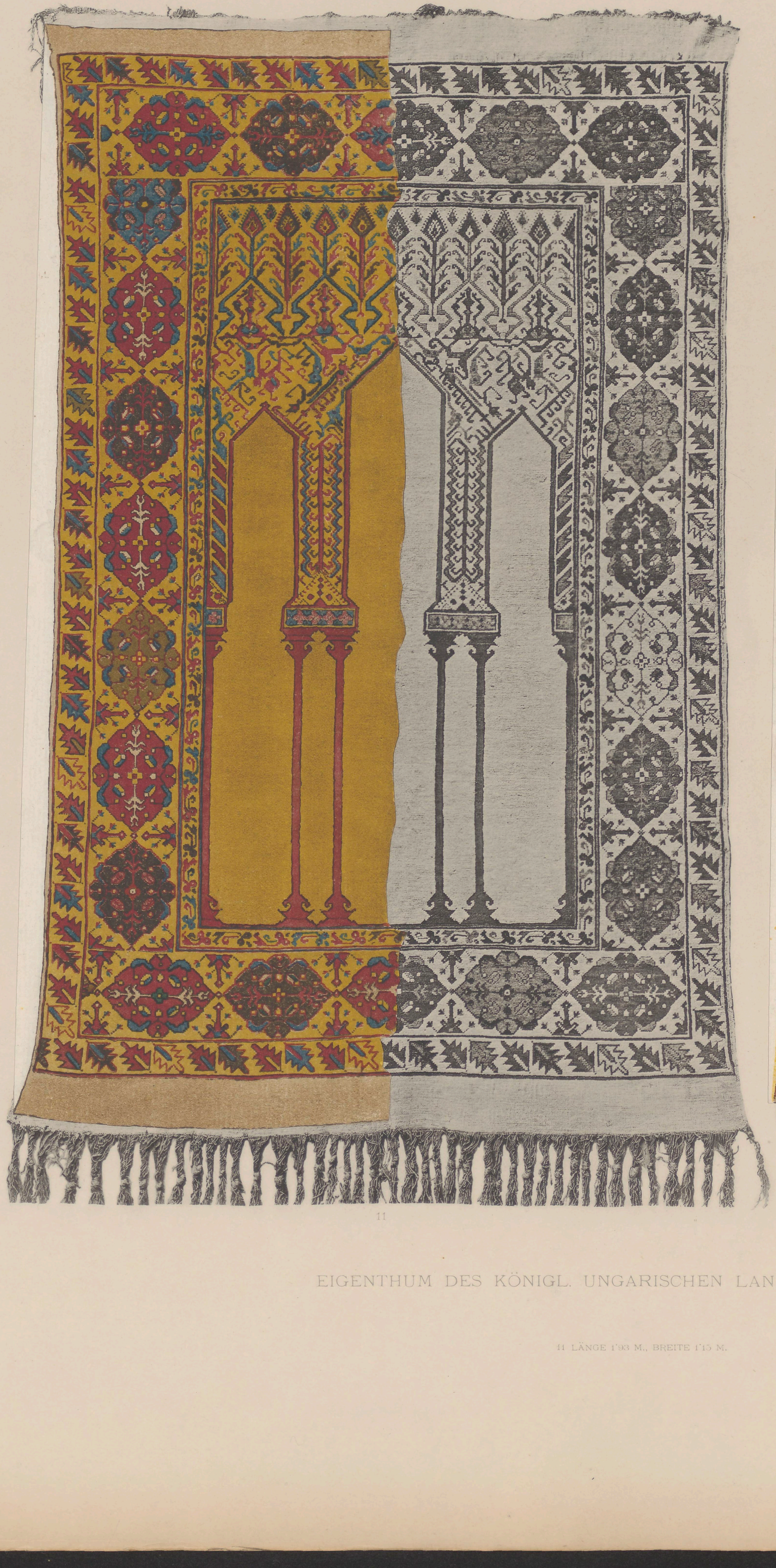
EIGENTHUM DES KÖNIGL. UNGARISCHEN LANDES-KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN BUDAPEST.

LÄNGE 3·74 M., BREITE 2·48 M.

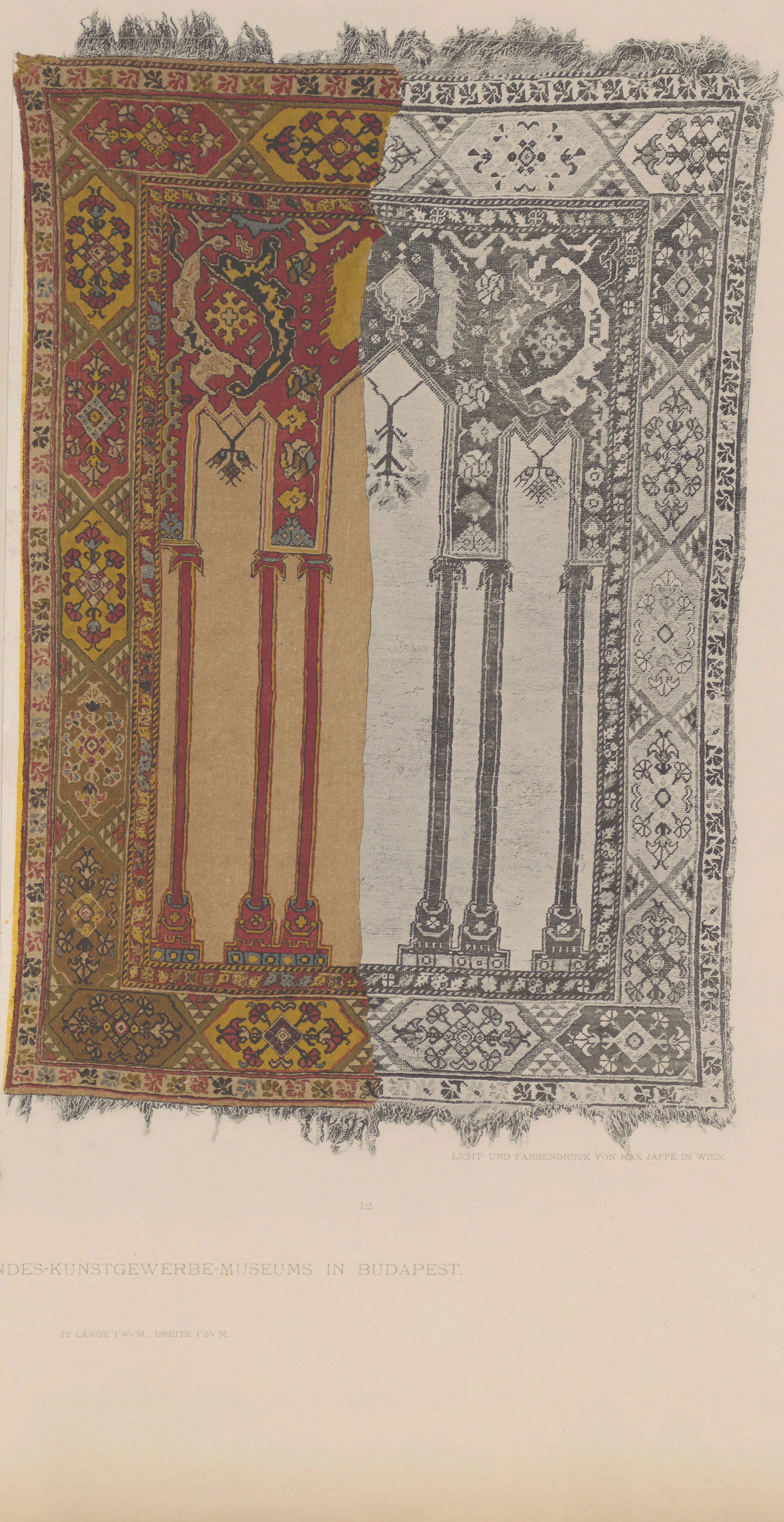
ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



11



LICHT- UND FARBENDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

12

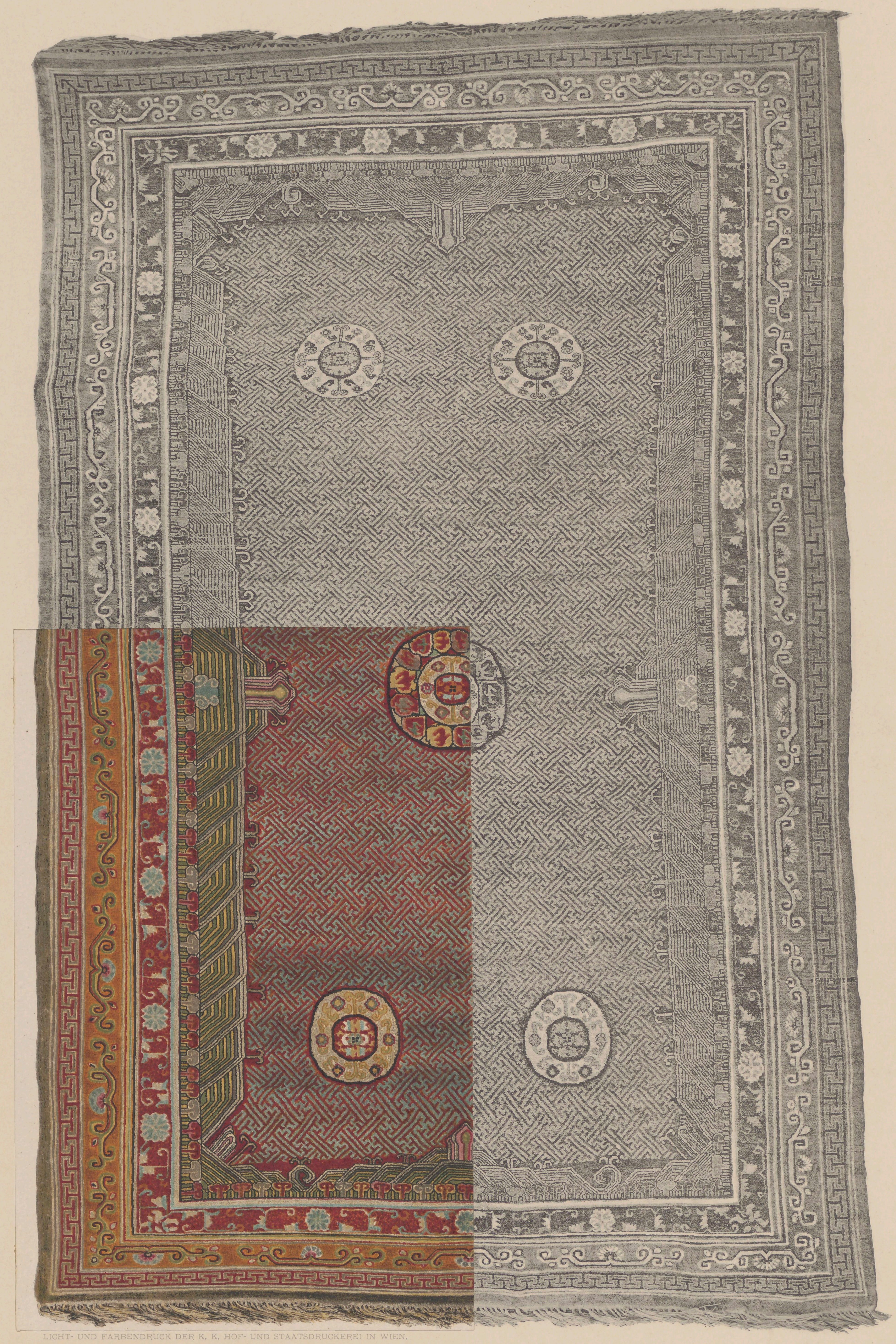
EIGENTHUM DES KÖNIGL. UNGARISCHEN LANDES-KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN BUDAPEST.

11 LÄNGE 1·93 M., BREITE 1·15 M. 12 LÄNGE 1·85 M., BREITE 1·25 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHT- UND FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

EIGENTHUM DES HERRN WILHELM RITTER von OFENHEIM.

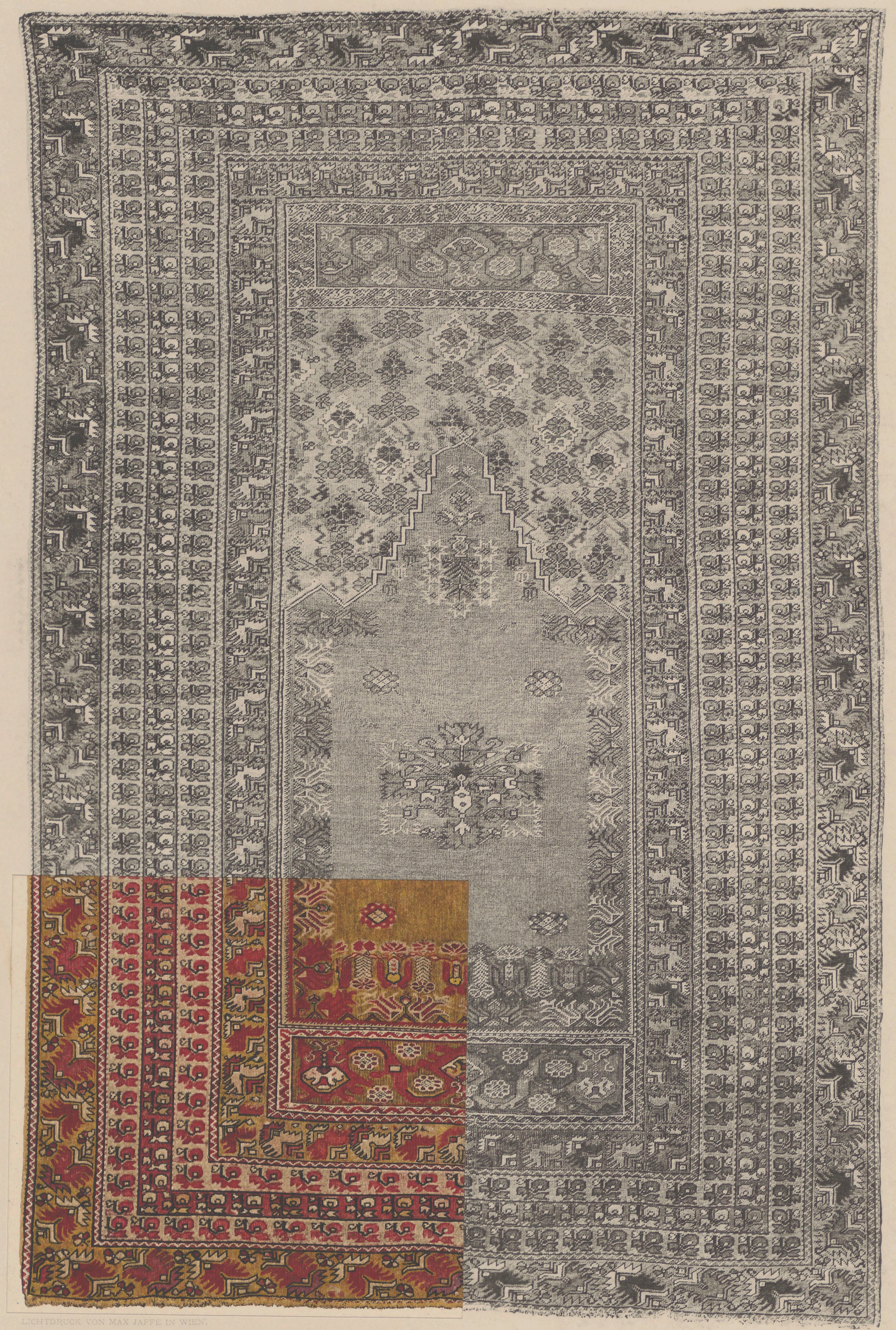
LÄNGE 2'70 M., BREITE 2 M.

EXEMPLAR N^O. 88 TAFEL X.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

14

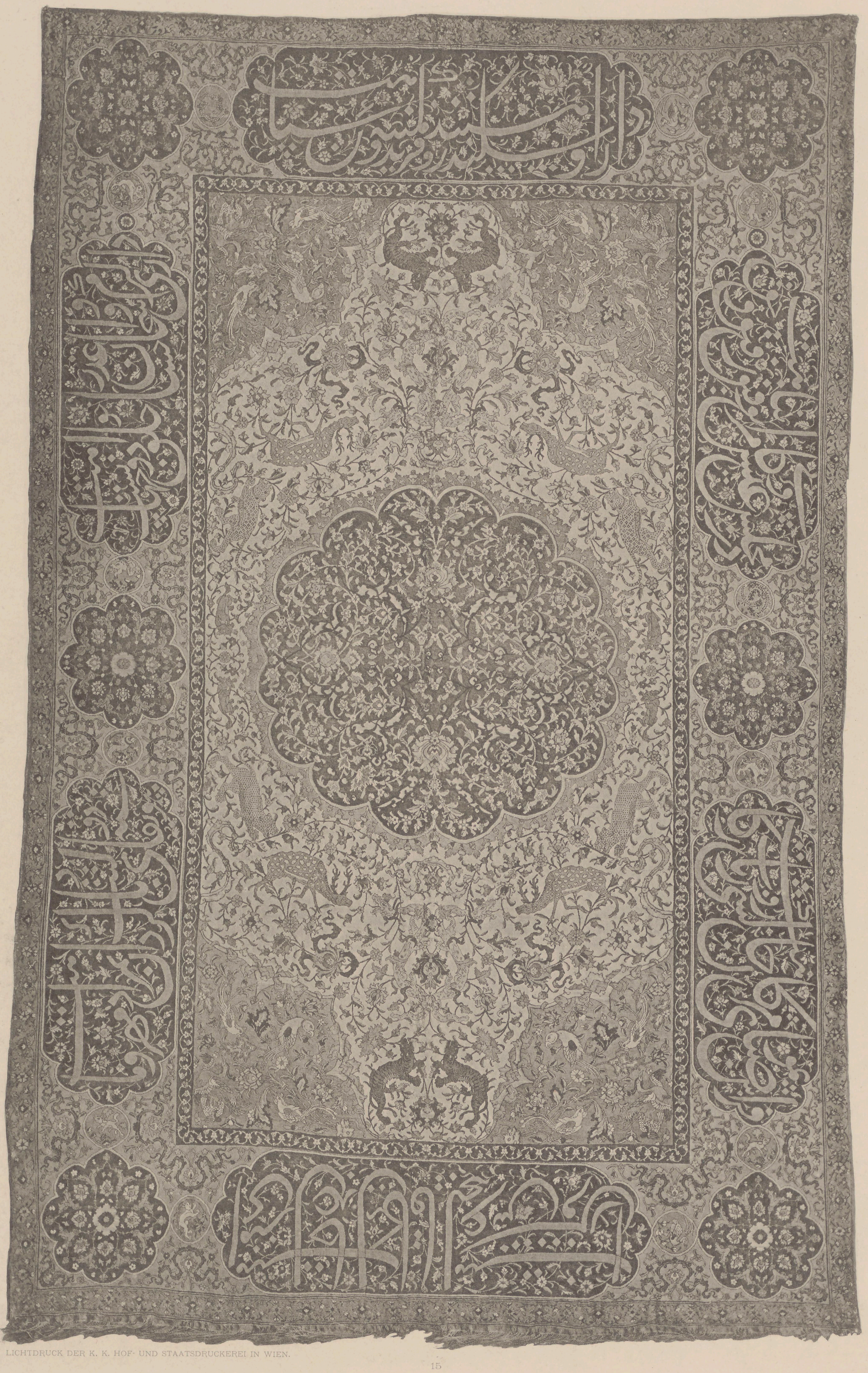
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

LÄNGE 2·37 M., BREITE 1·56 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN ALEXIS LOBANOW-ROSTOWSKY.

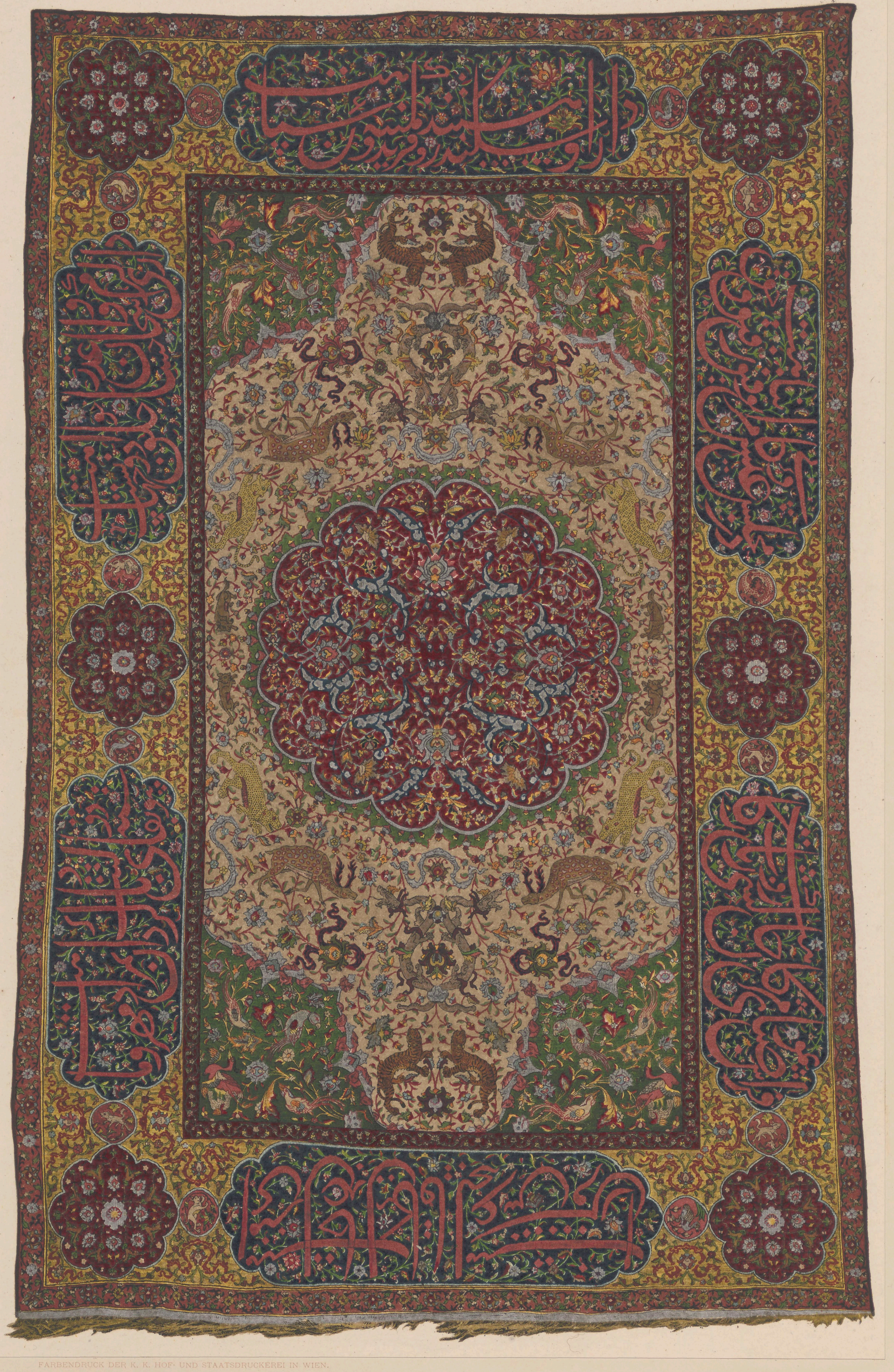
LÄNGE 2·80 M., BREITE 1·70 M.

EXEMPLAR No. 88 TAFEL XI.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

15

EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN ALEXIS LOBANOW-ROSTOWSKY.

LÄNGE 2'80 M., BREITE 1'70 M.

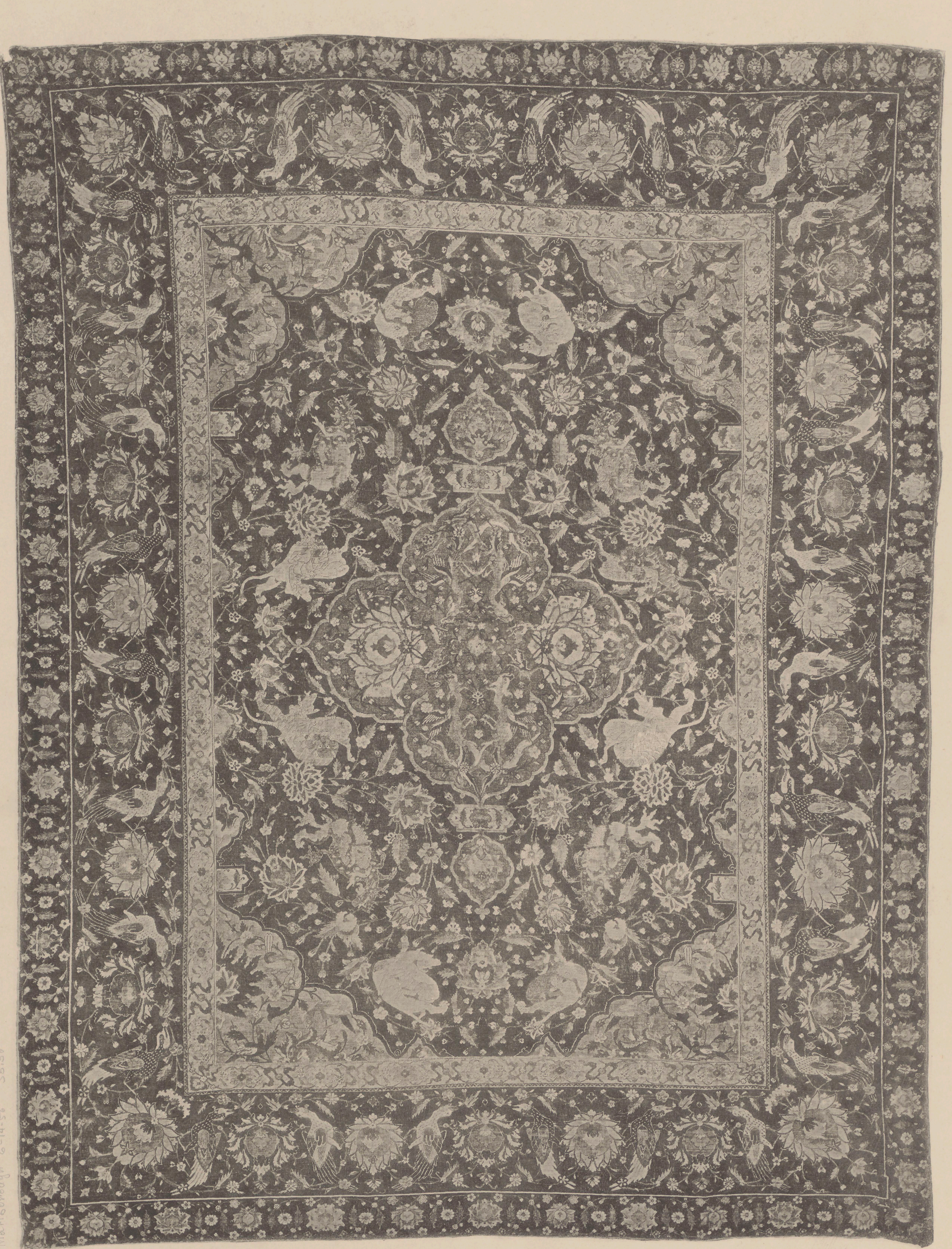
EXEMPLAR No. 88

TAFEL XII.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



Marlborough 6-14-56 35.50

LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

16

EIGENTHUM DES HERRN GEHEIMRATHES W. BODE IN BERLIN.

LÄNGE 2·35 M., BREITE 1·77 M.

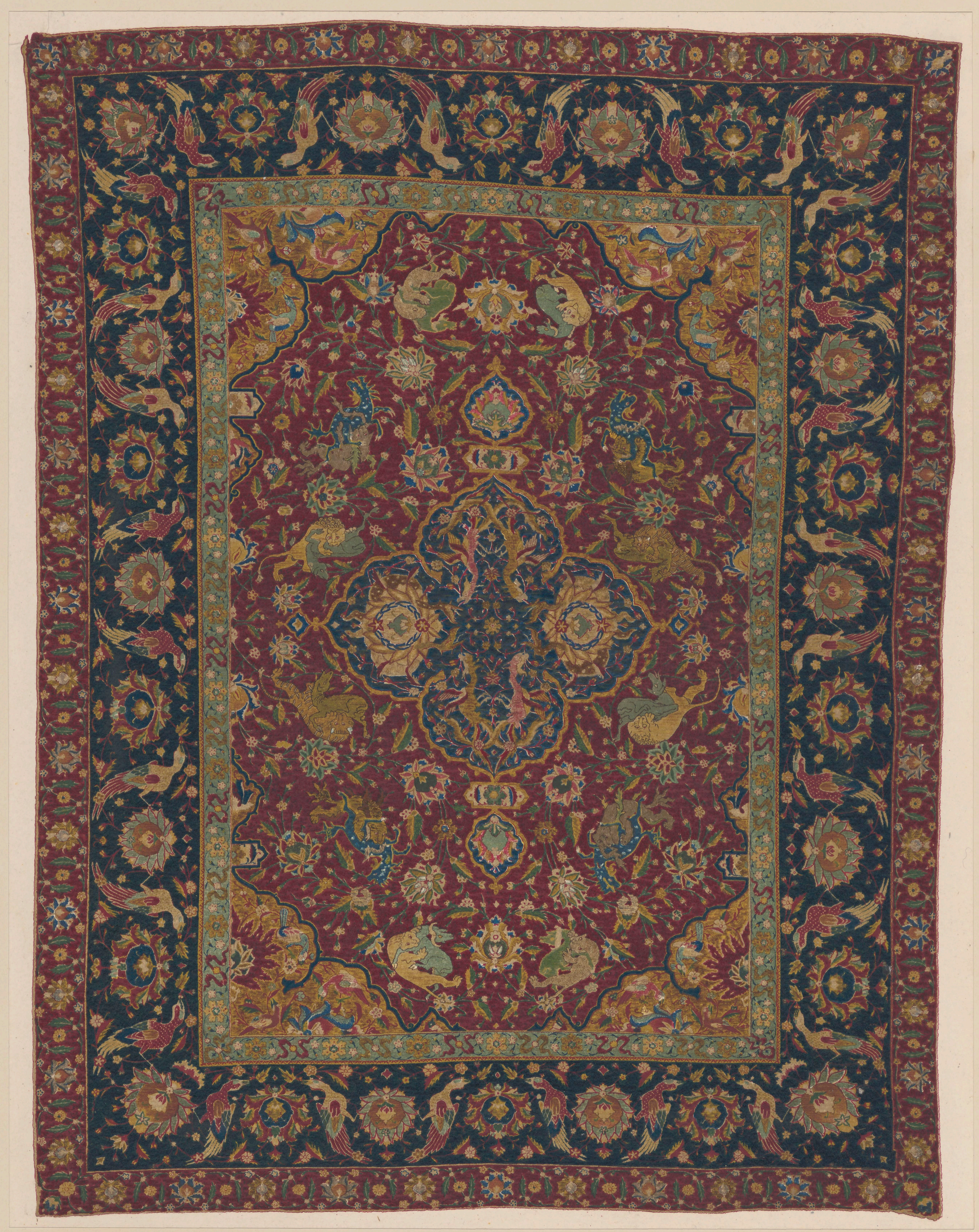
EXEMPLAR No. 88

TAFEL XII.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

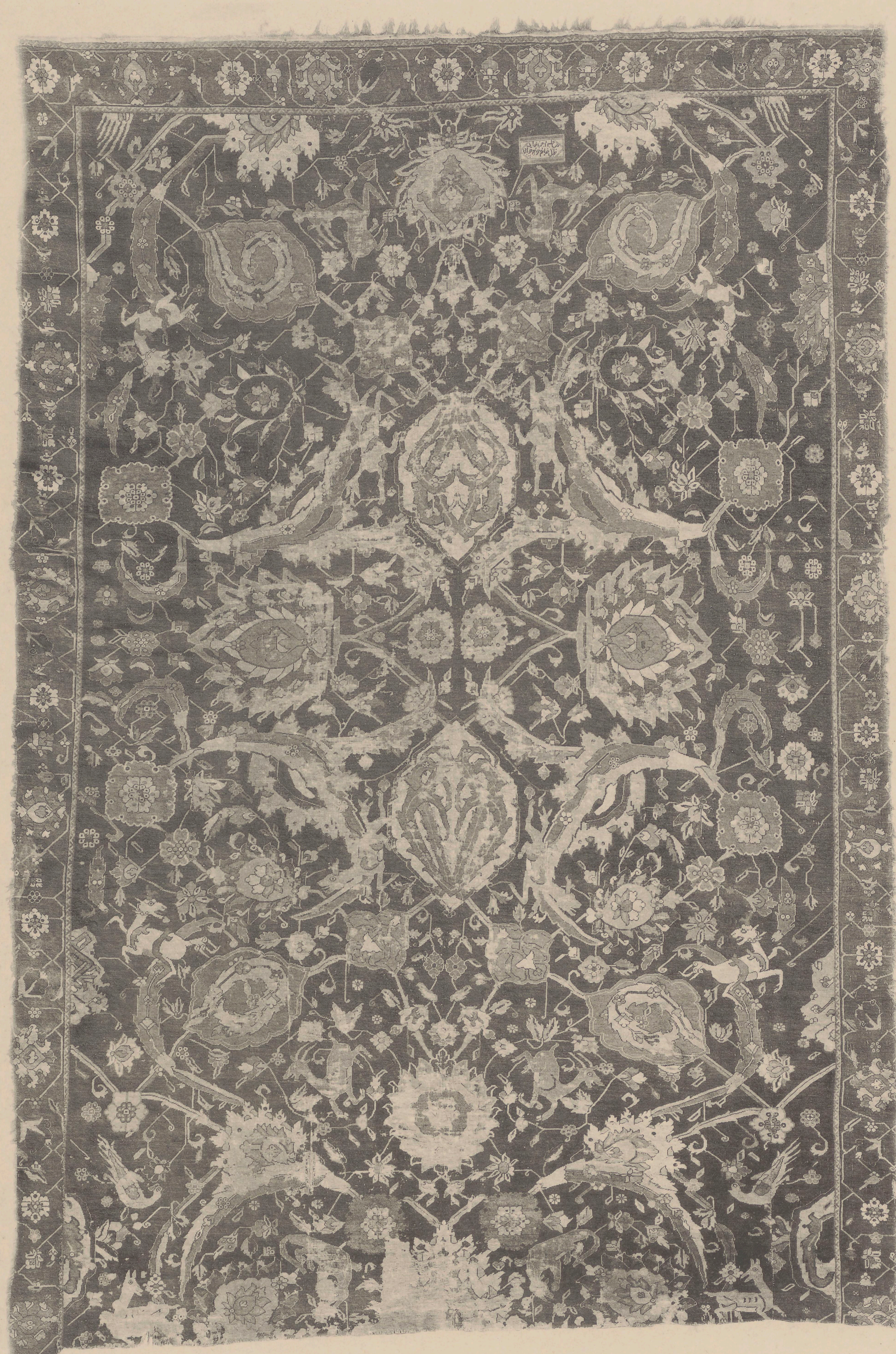
EIGENTHUM DES HERRN GEHEIMRATHES W. BODE IN BERLIN.

LÄNGE 2·35 M., BREITE 1·77 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

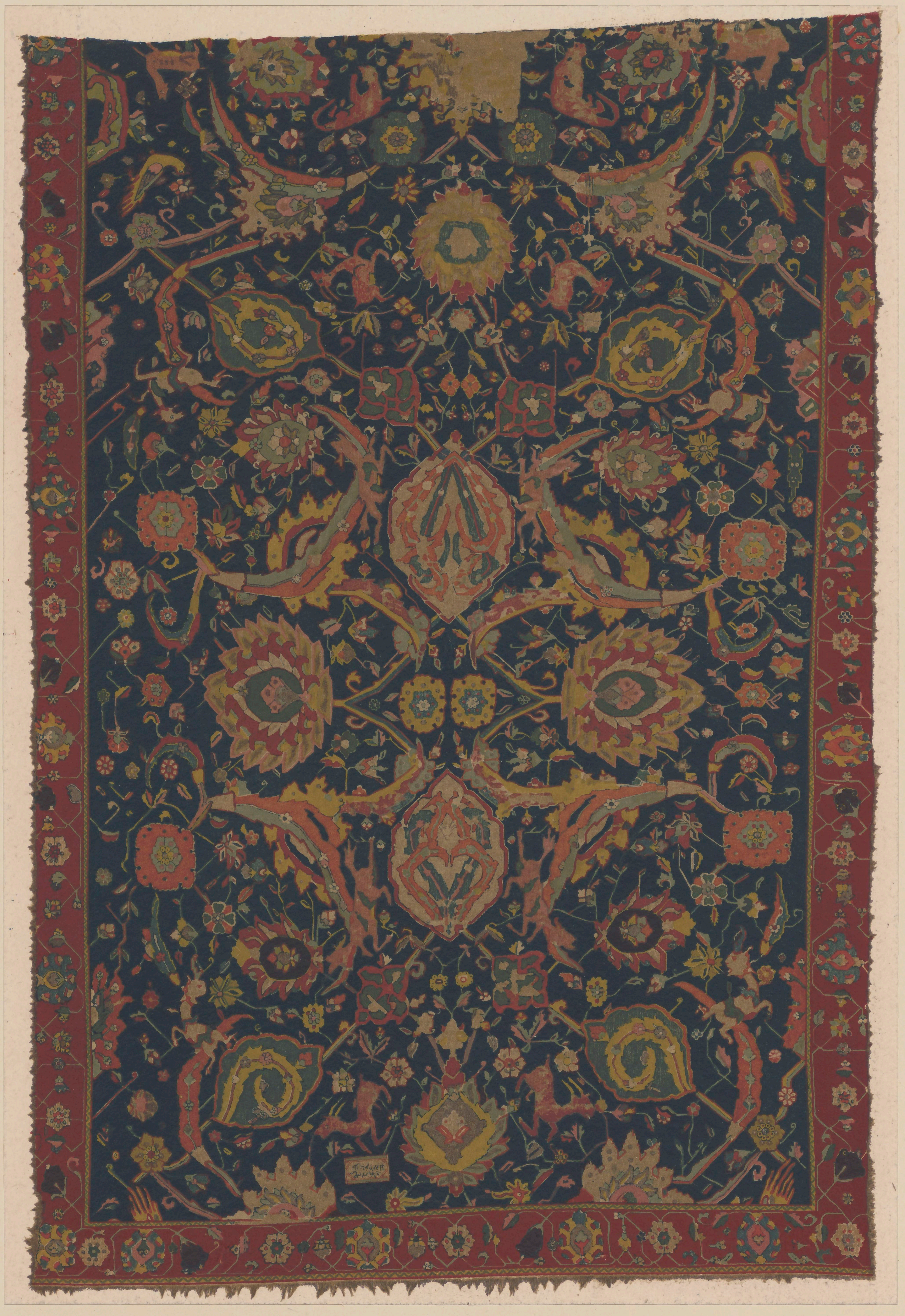
EIGENTHUM DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN LEIPZIG.

LÄNGE 4·00 M., BREITE 2·67 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

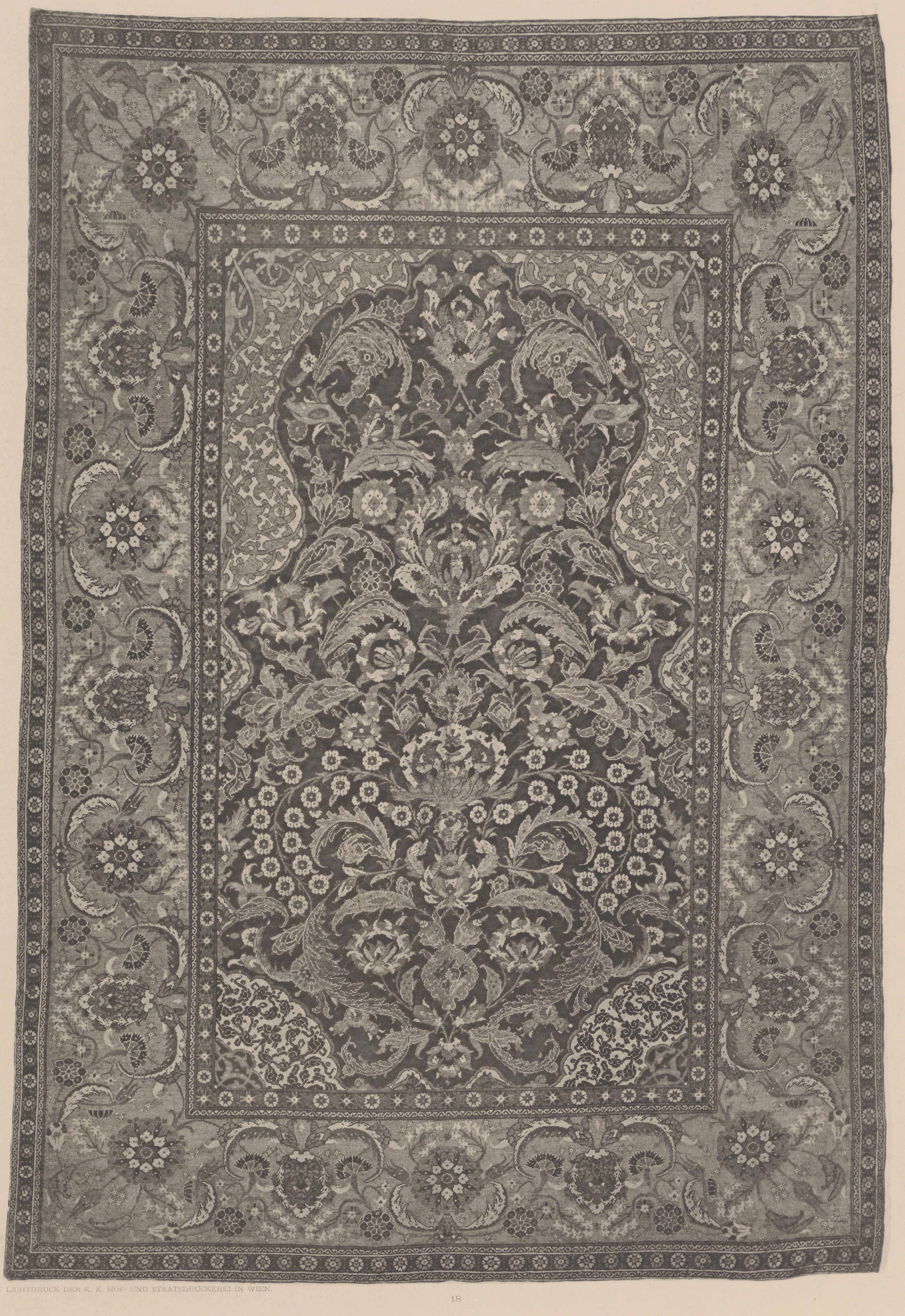
EIGENTHUM DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN LEIPZIG.

LÄNGE 4·00 M., BREITE 2·67 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

18

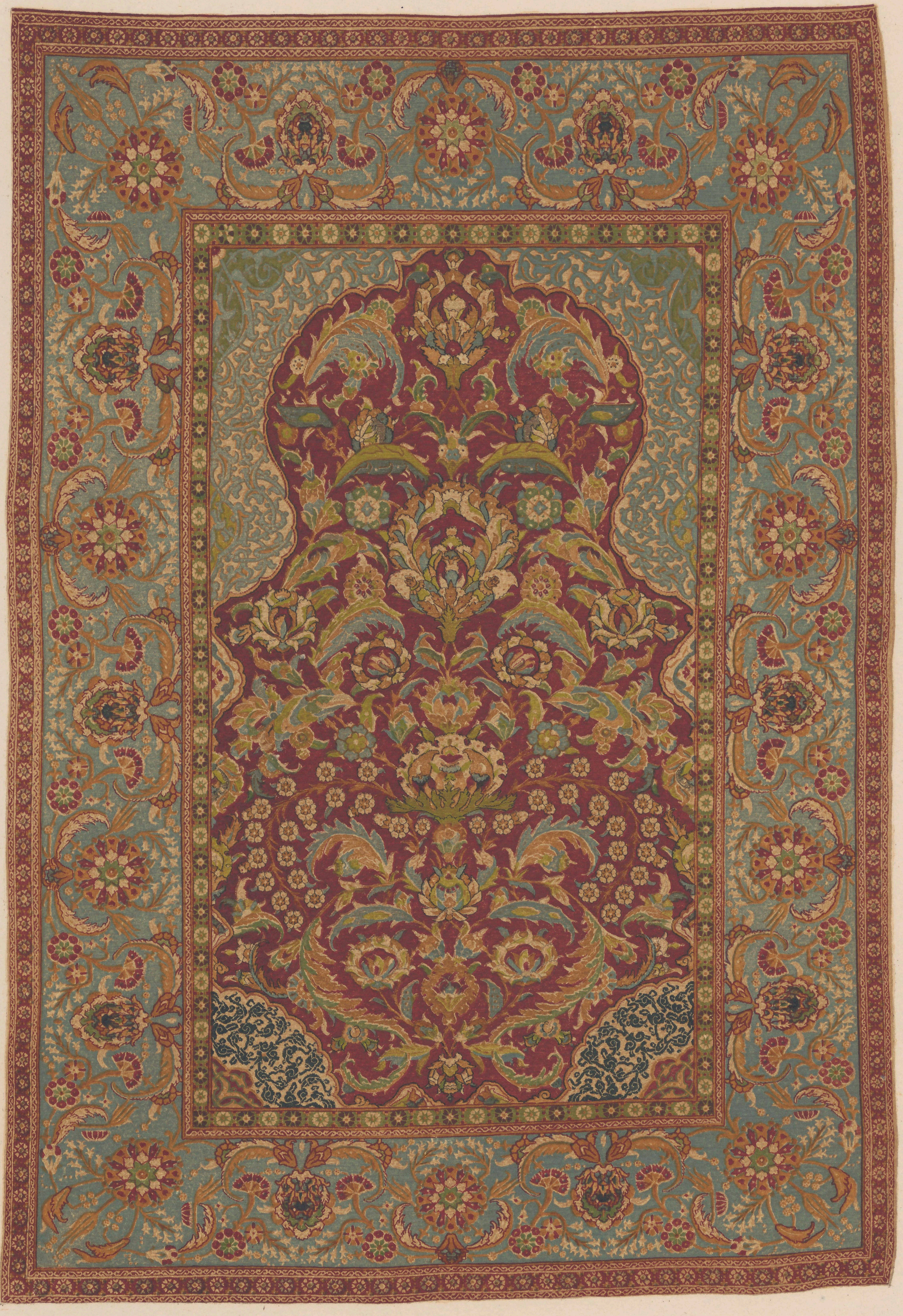
EIGENTHUM DES ALLERHÖCHSTEN HOFES.

HÖHE 1·83 M., BREITE 1·17 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILEDRUCK VON S. CZEIGER IN WIEN.

18

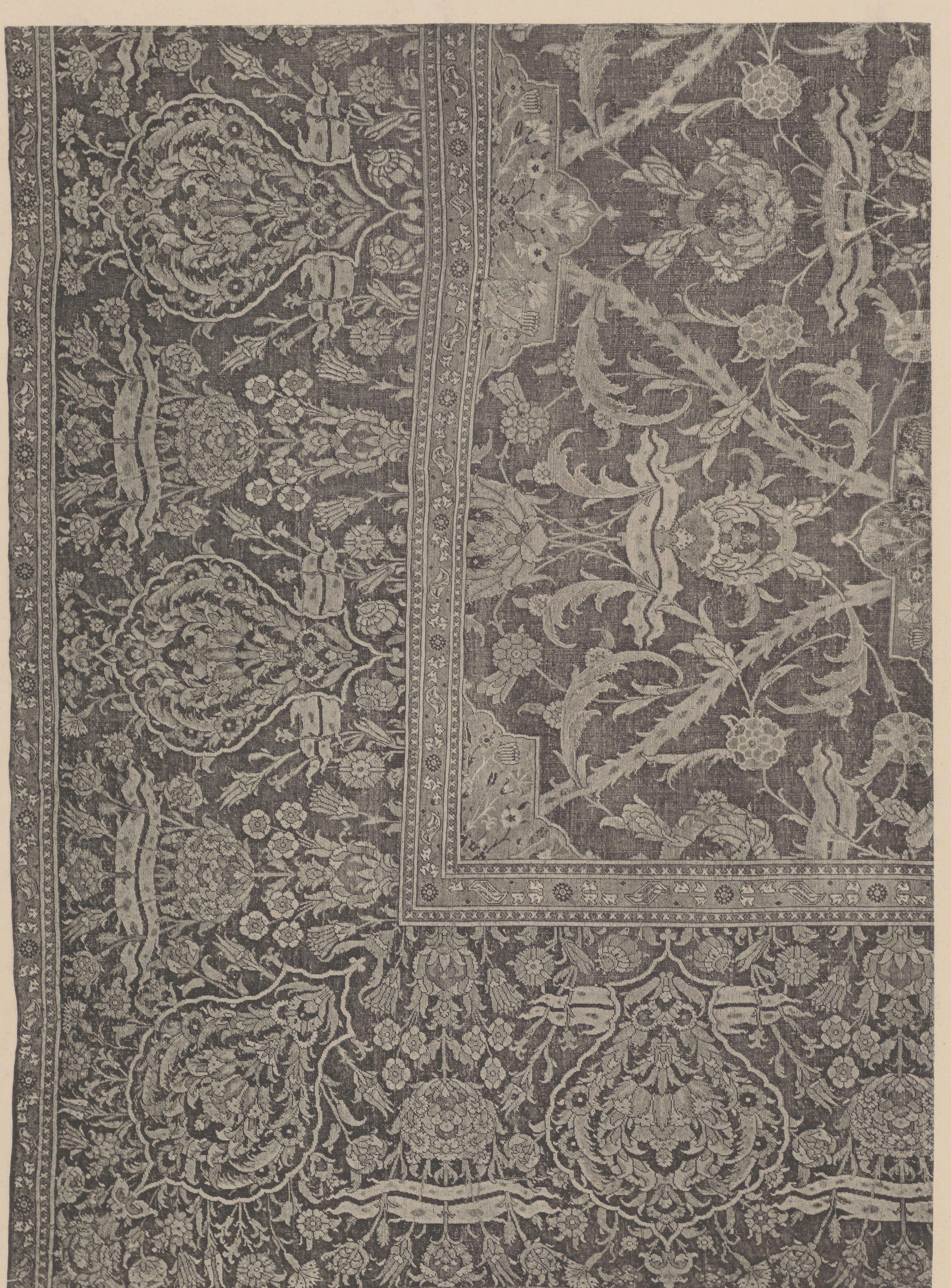
EIGENTHUM DES ALLERHÖCHSTEN HOFES.

HÖHE 1·83 M., BREITE 1·17 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

19

EIGENTHUM DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN LEIPZIG.

GRÖSSE DES GANZEN TEPPICHS: LÄNGE 2·92 M., BREITE 2·50 M.

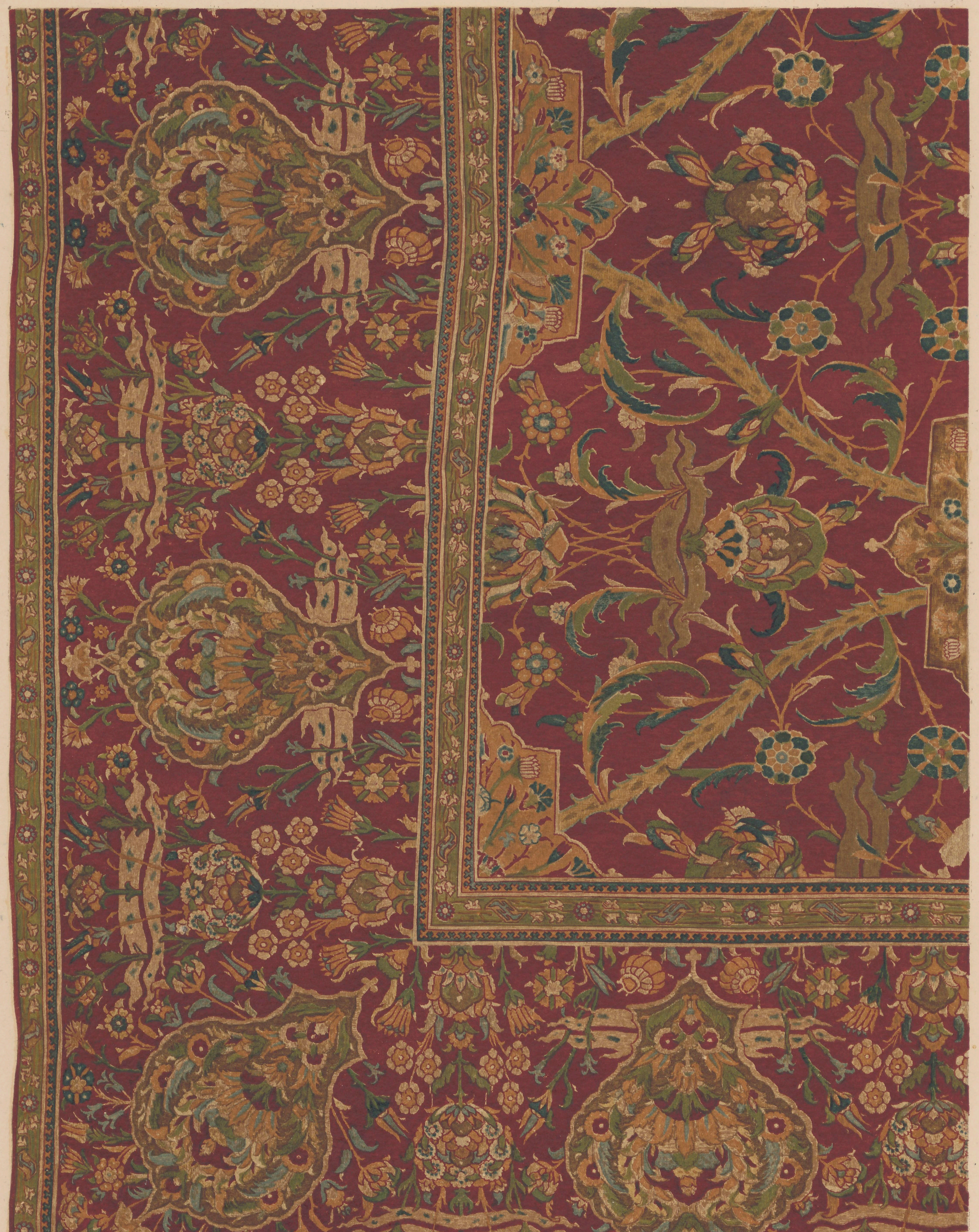
EXEMPLAR N^O. 88

TAFEL XV.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILEDRUCK VON S. CZEIGER IN WIEN.

19

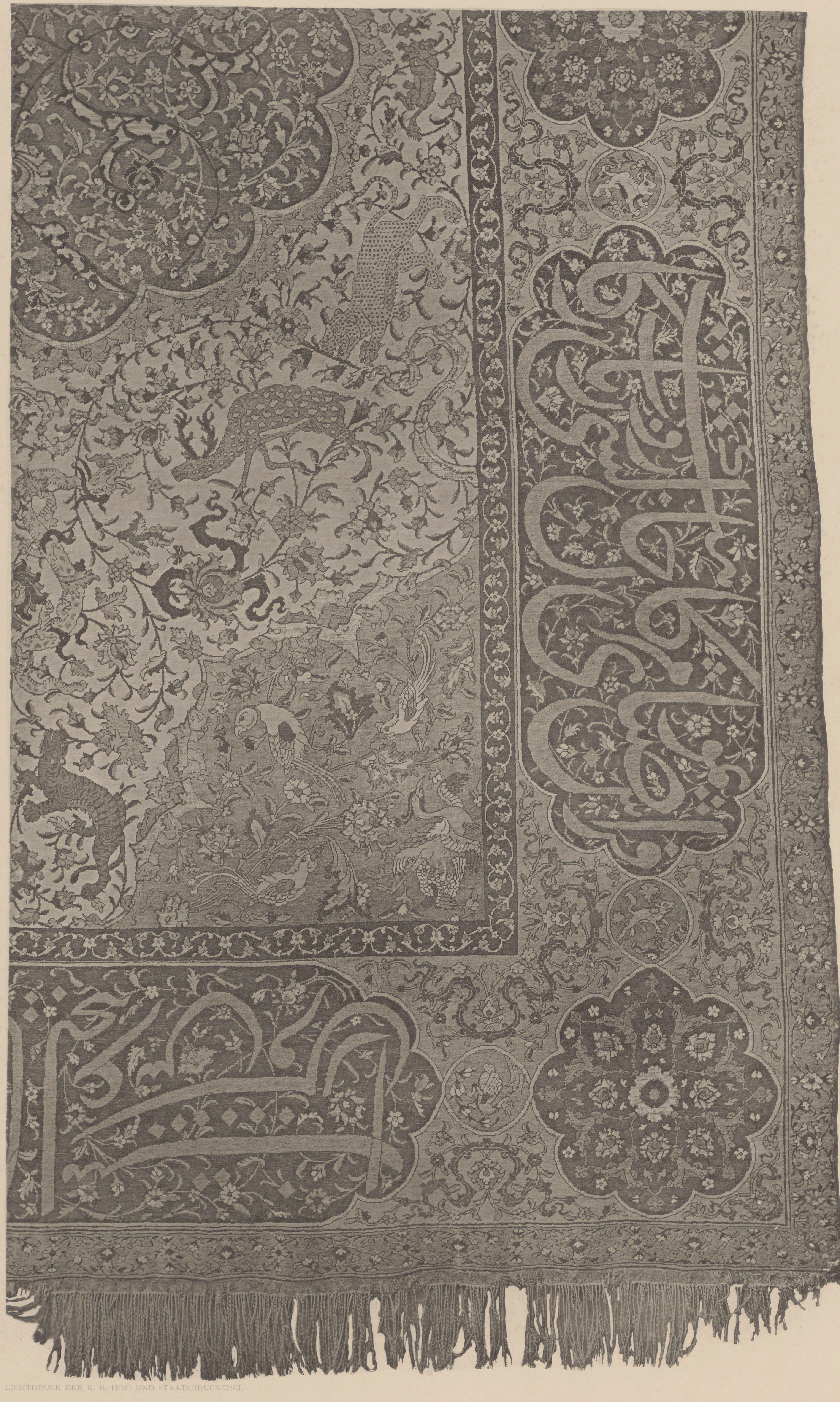
EIGENTHUM DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN LEIPZIG.

GRÖSSE DES GANZEN TEPPICHS: LÄNGE 2·92 M., BREITE 2·50 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

20

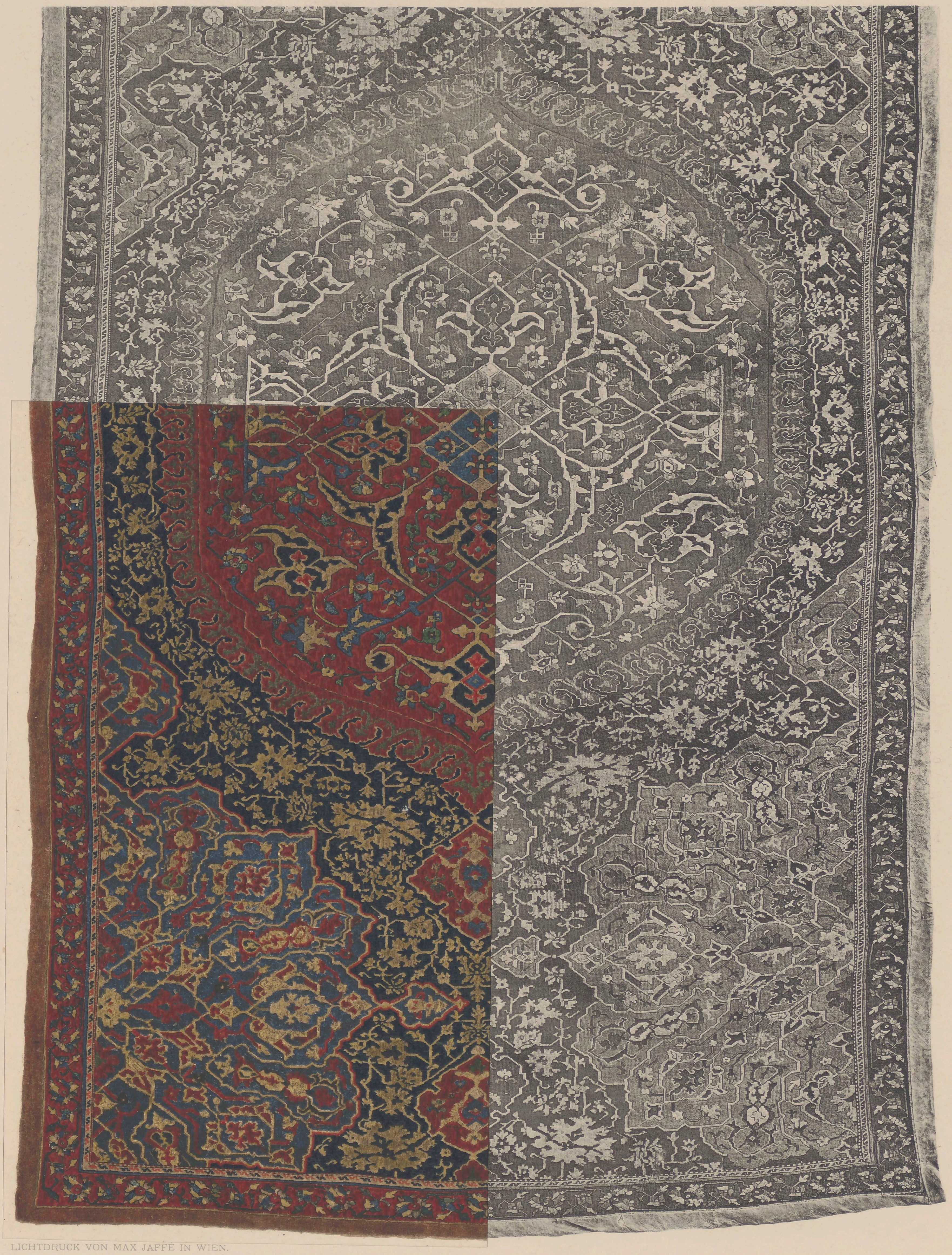
EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN ALEXIS LOBANOW-ROSTOWSKY.

GRÖSSE DES GANZEN TEPPICHES: LÄNGE 2·80 M., BREITE 1·70 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

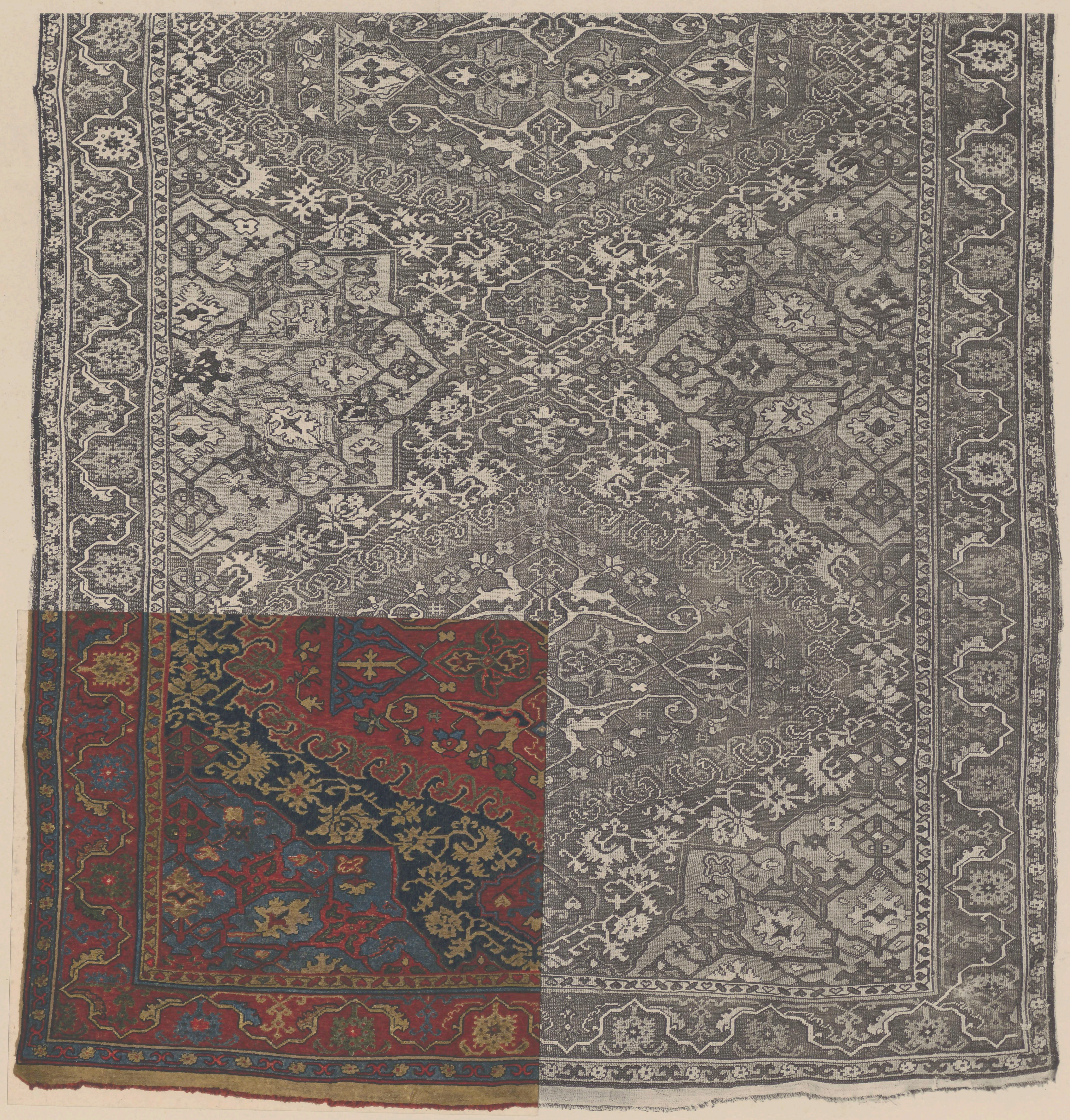
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

21



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

22

21 EIGENTHUM DER HANDELS- UND GEWERBEKAMMER IN BOZEN. 22 EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS.

GRÖSSE DER GANZEN TEPPICHE:

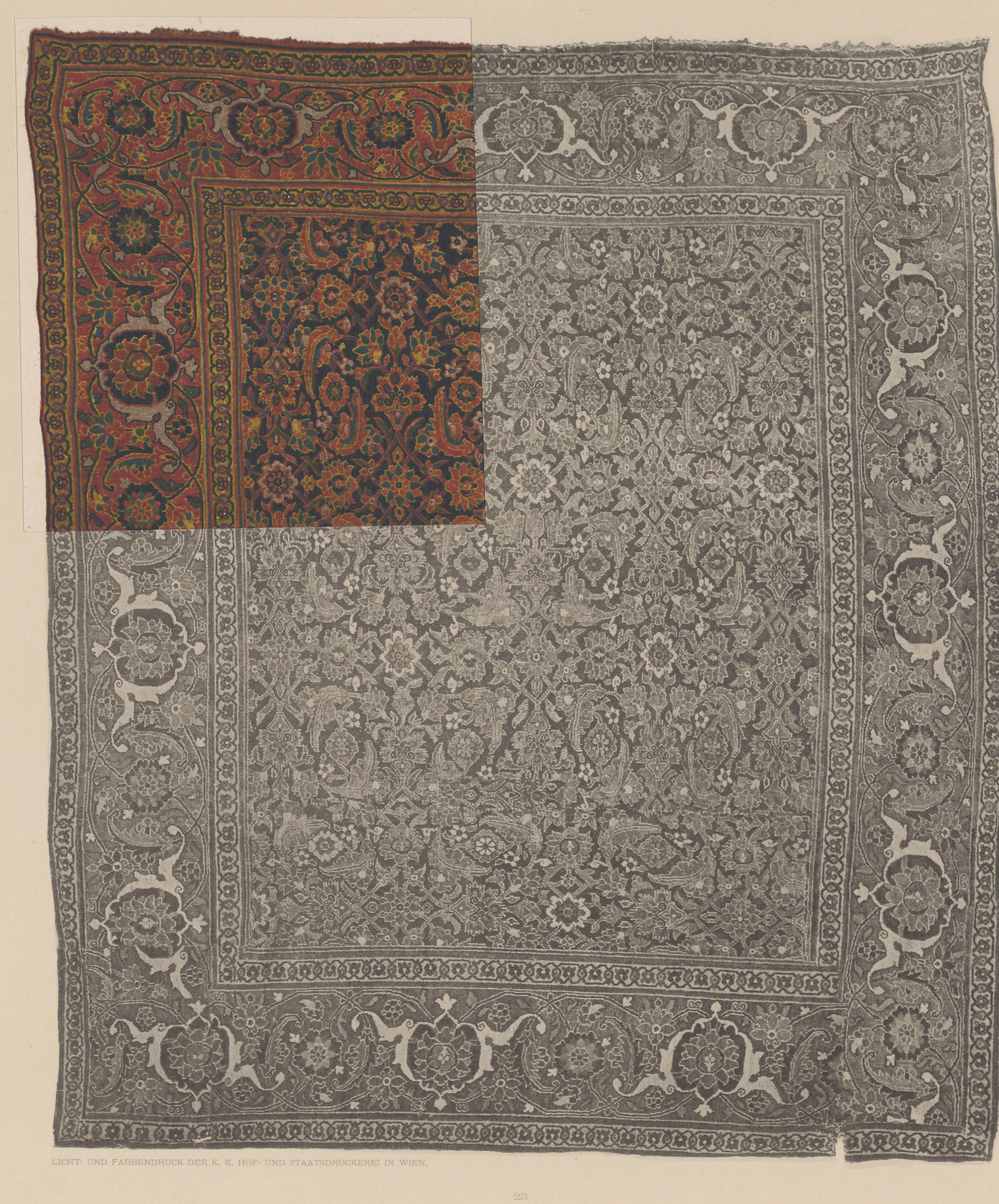
21 LÄNGE 4·00 M., BREITE 2·15 M.

22 LÄNGE 4·03 M., BREITE 2·00 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

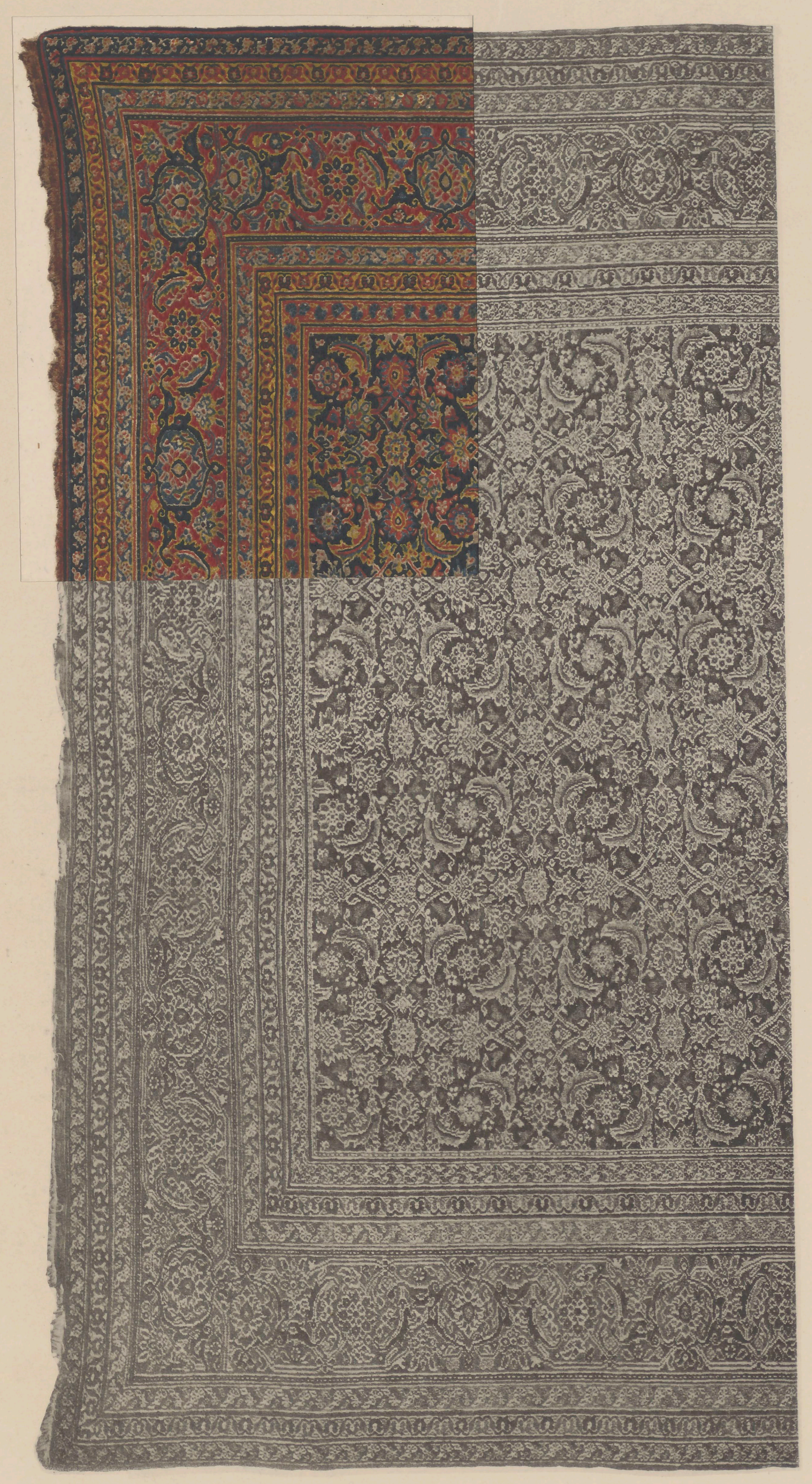
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHT- UND FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

23



24

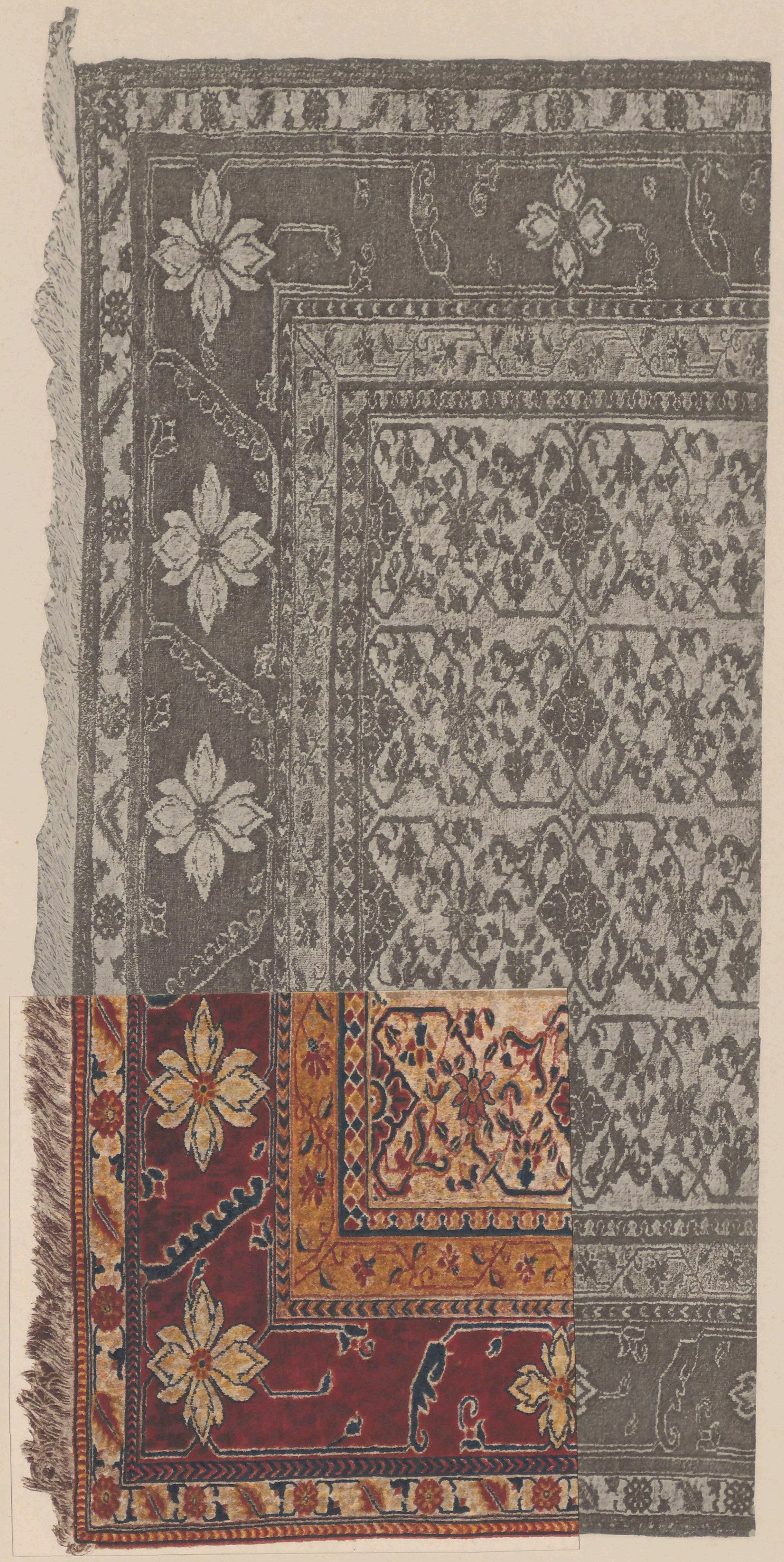
23 EIGENTHUM DER HERREN N. UND G. ZACCHIRI. 24 EIGENTHUM DES HERRN LEON HELLER, CAIRO.

23 HÖHE 2·65 M., BREITE 2·35 M. 24 BREITE 2·55 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

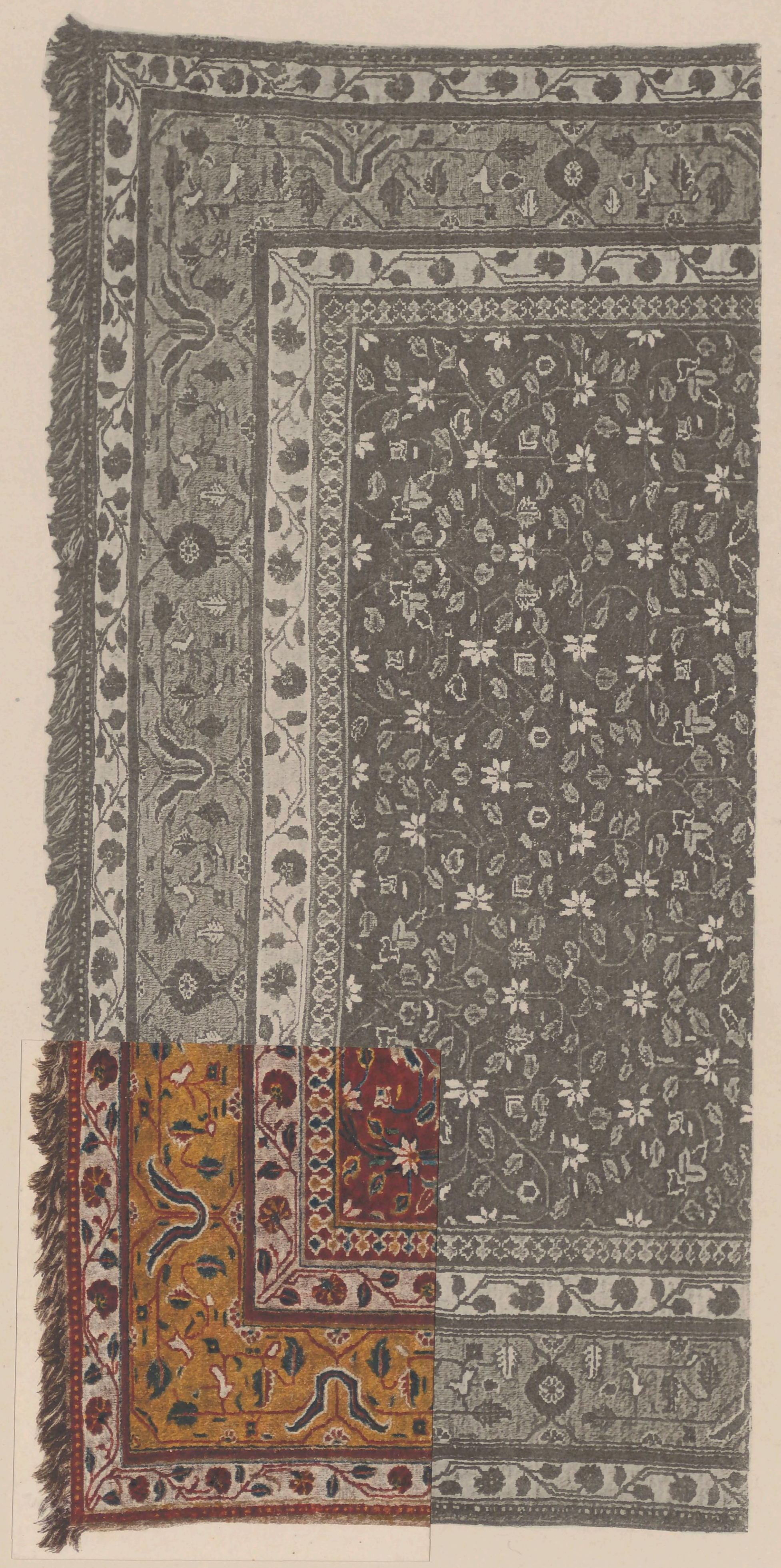
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.

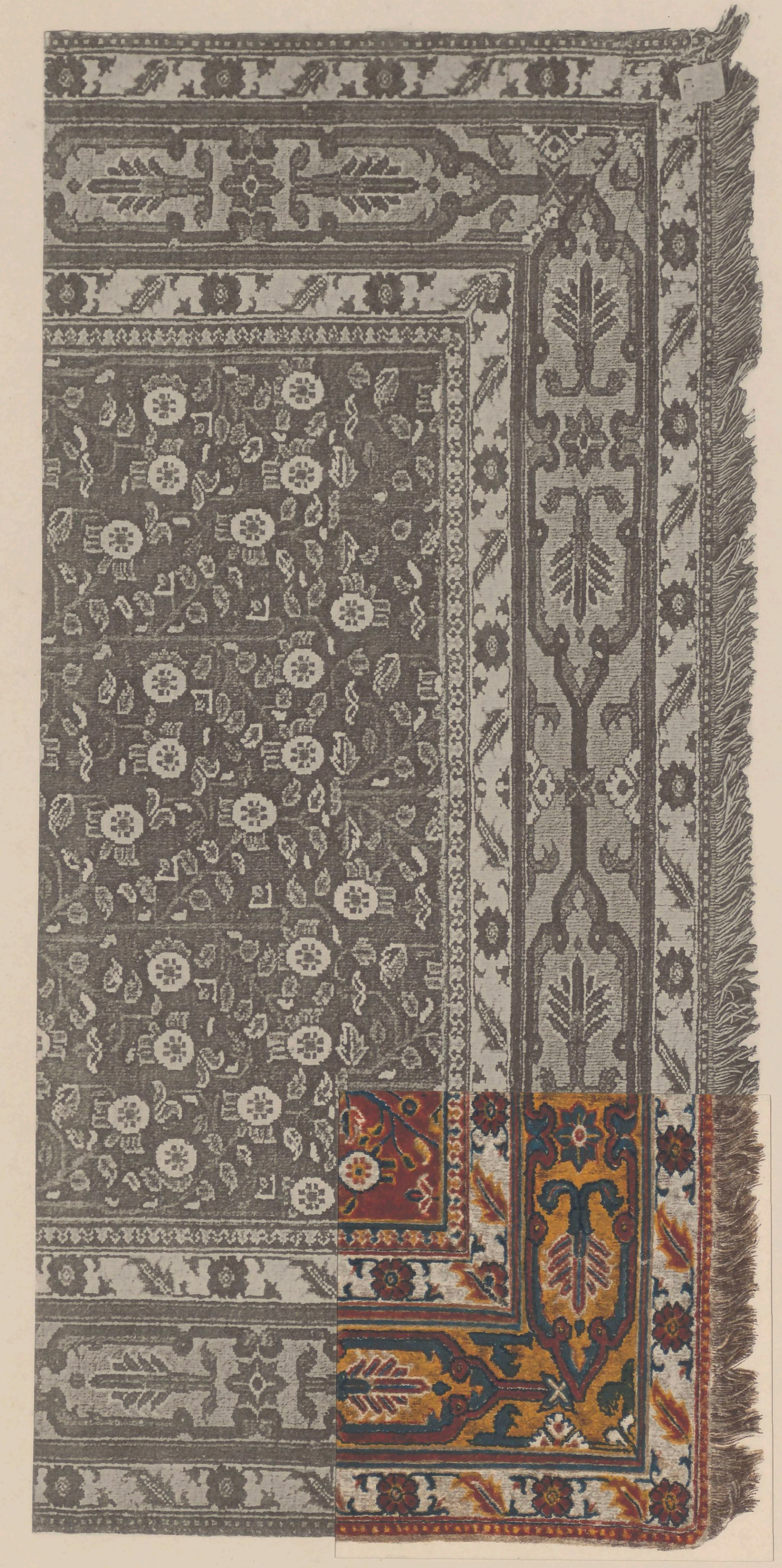


LICHT- UND FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

25



26



27

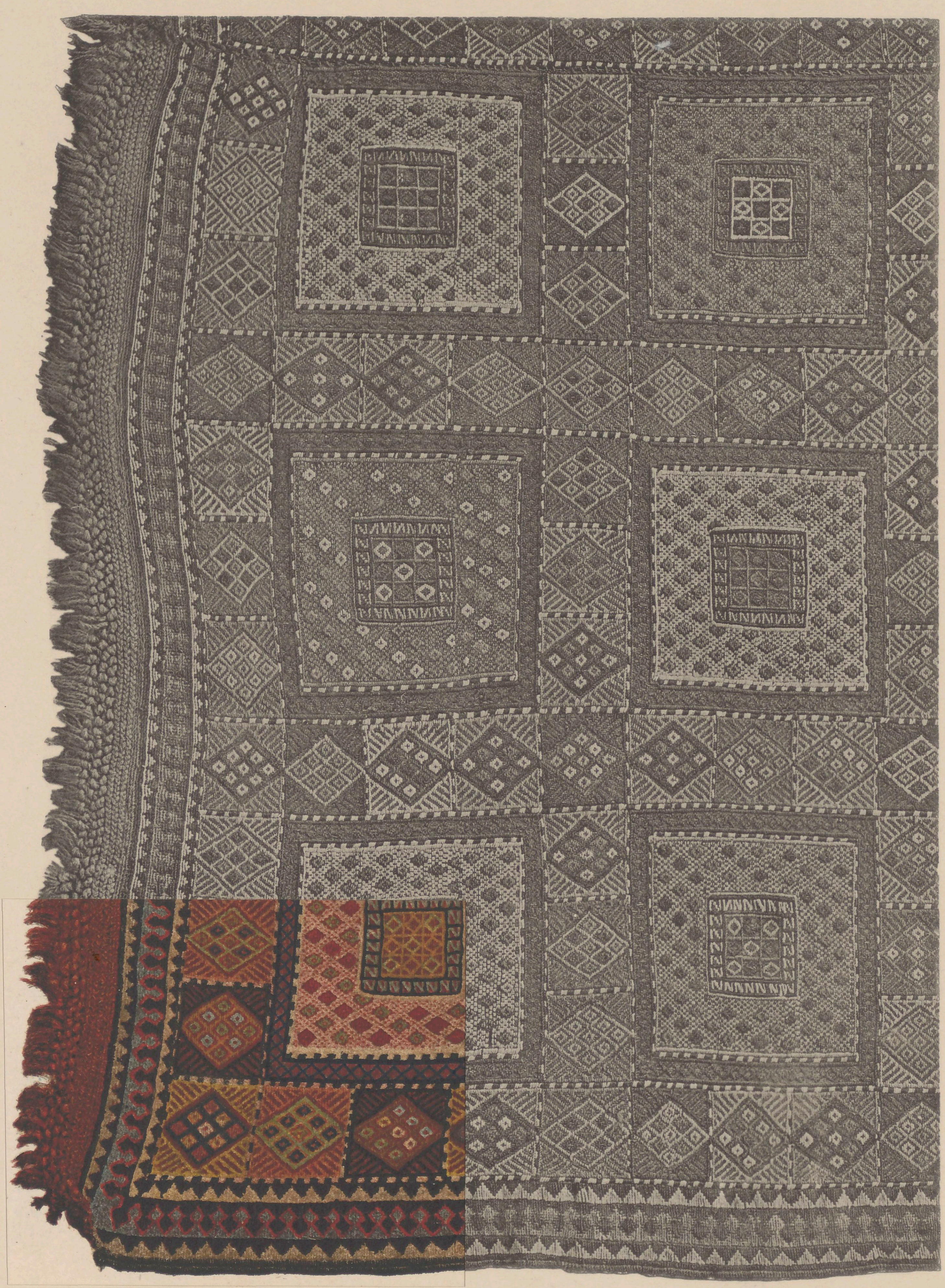
EIGENTHUM DES INDIA-MUSEUMS IN LONDON.

BREITE 1·50 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

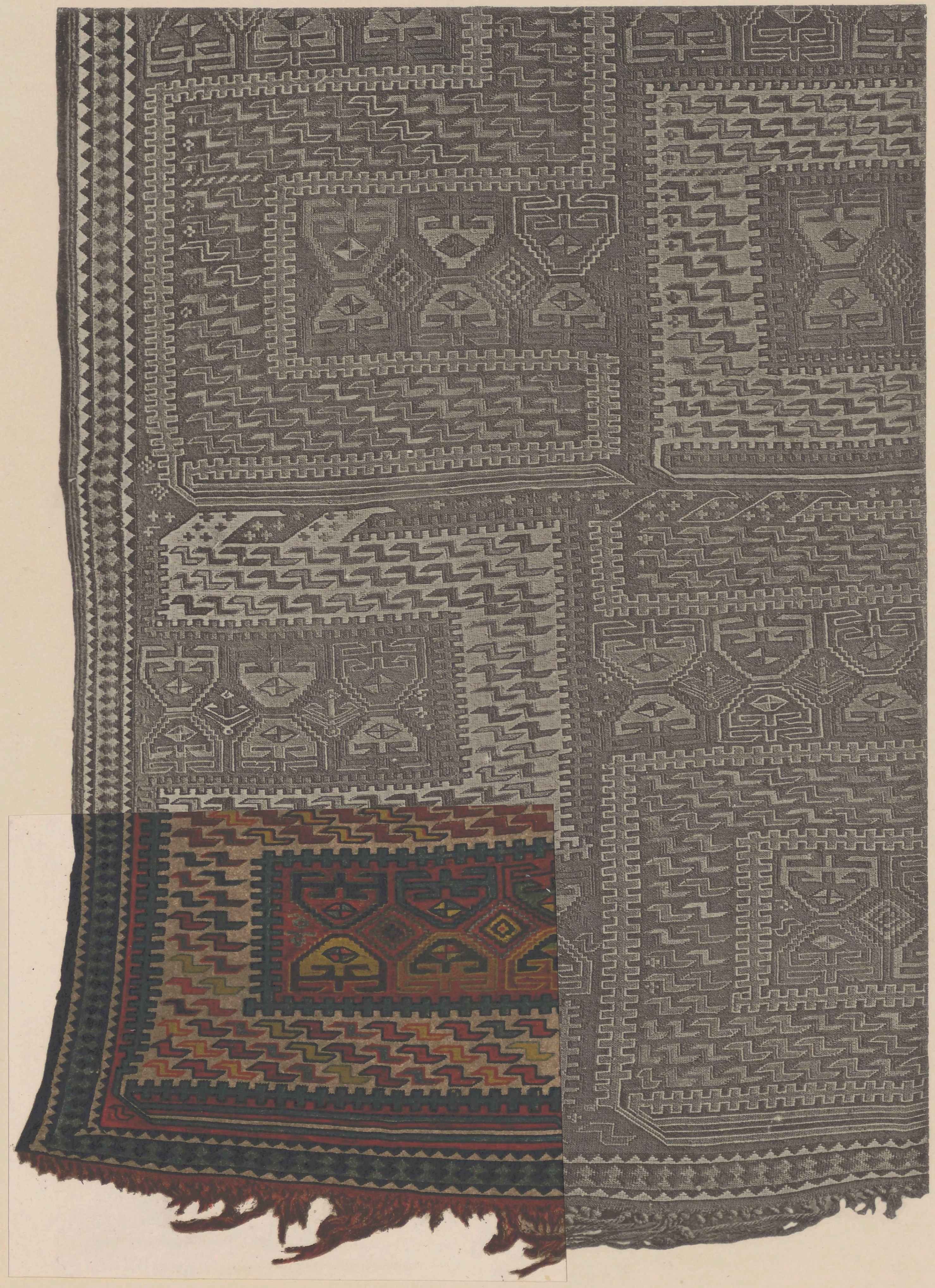
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHT- UND FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

28



29

EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS.

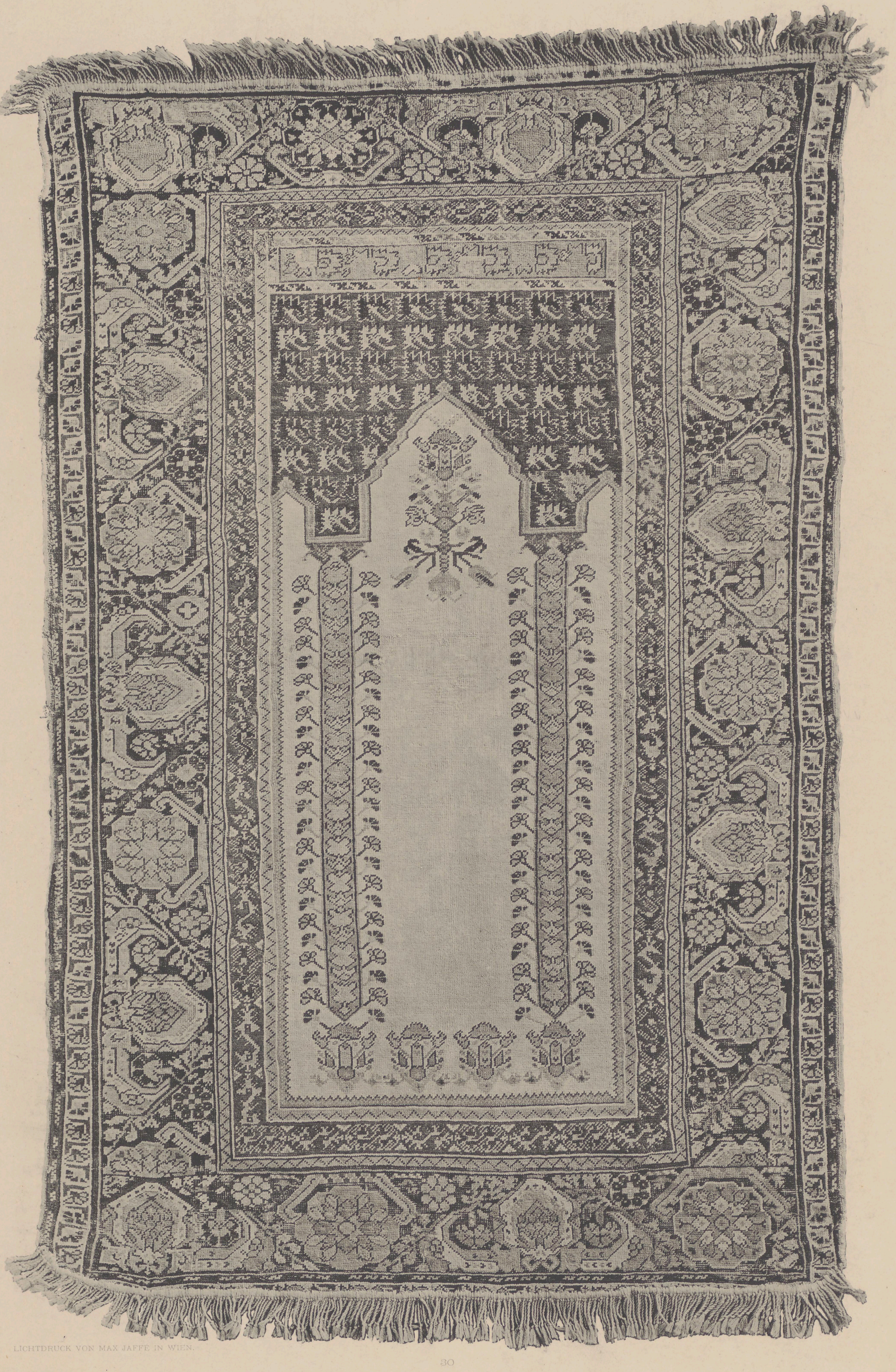
GRÖSSE DER GANZEN TEPPICHE:

28 LÄNGE 2·74 M., BREITE 2·05 M. 29 LÄNGE 2·70 M., BREITE 1·80 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

30

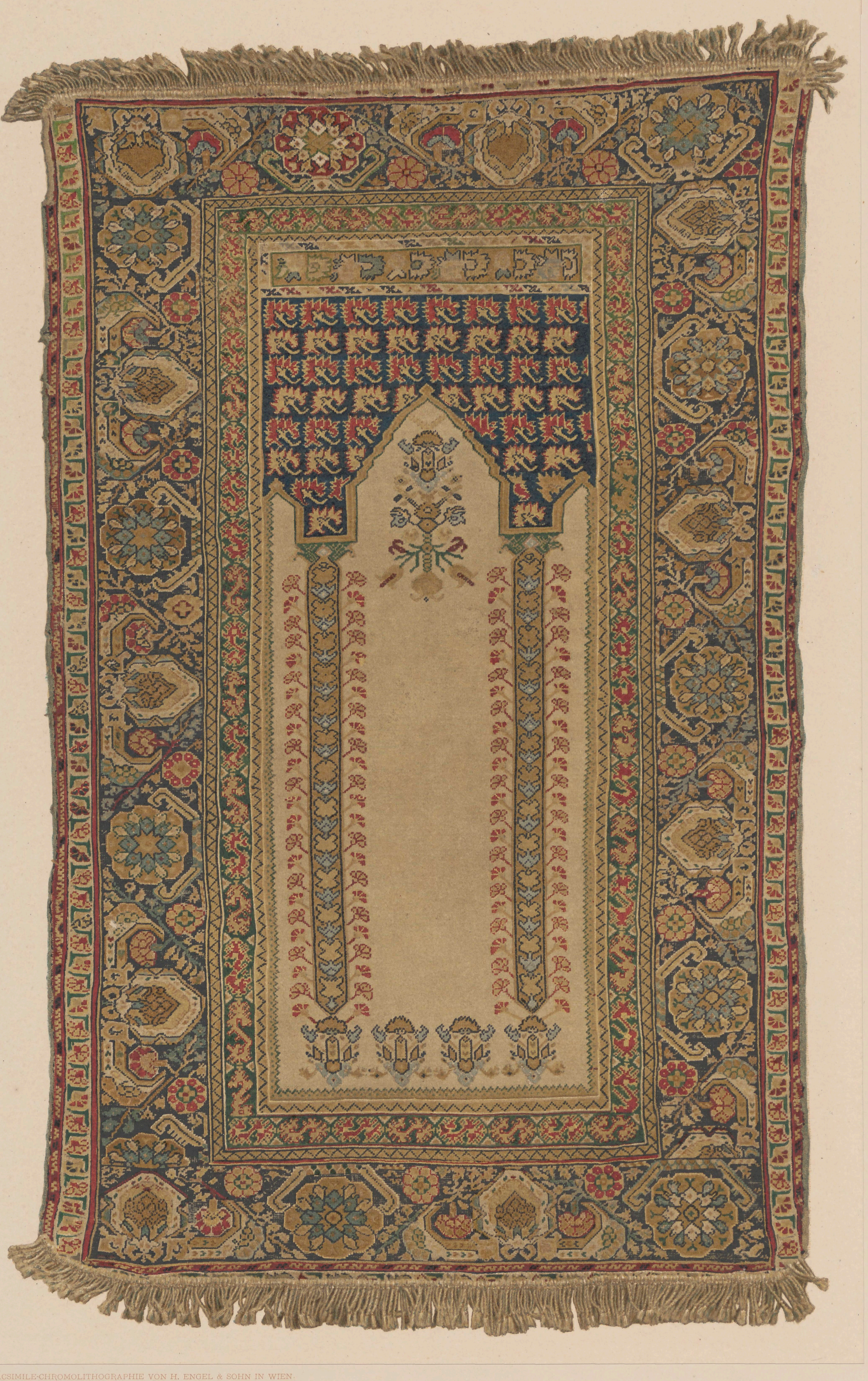
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

LÄNGE 1·80 M., BREITE 1·17 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILE-CHROMOLITHOGRAPHIE VON H. ENGEL & SOHN IN WIEN.

30

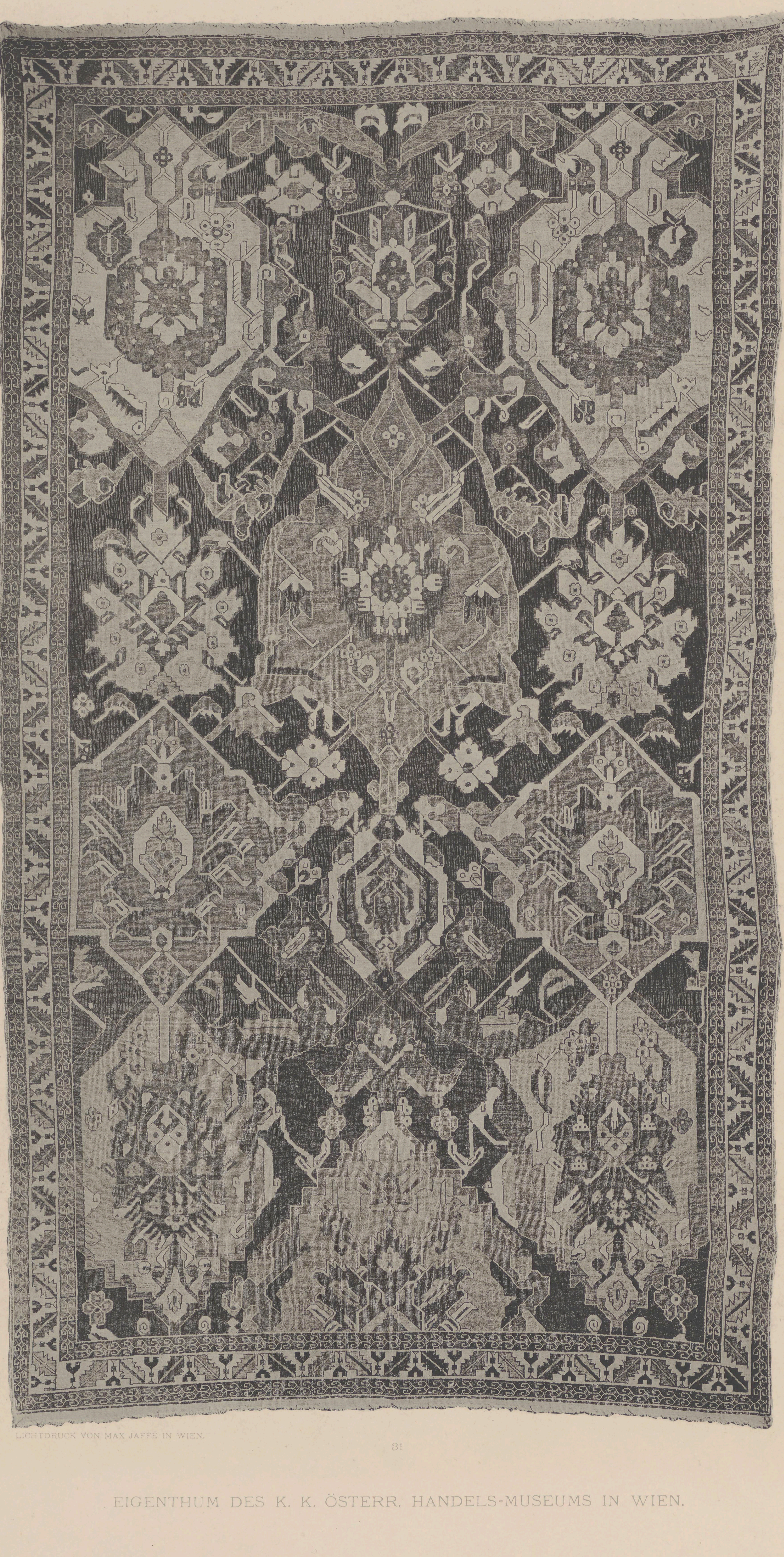
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

LÄNGE 1·80 M., BREITE 1·17 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

31

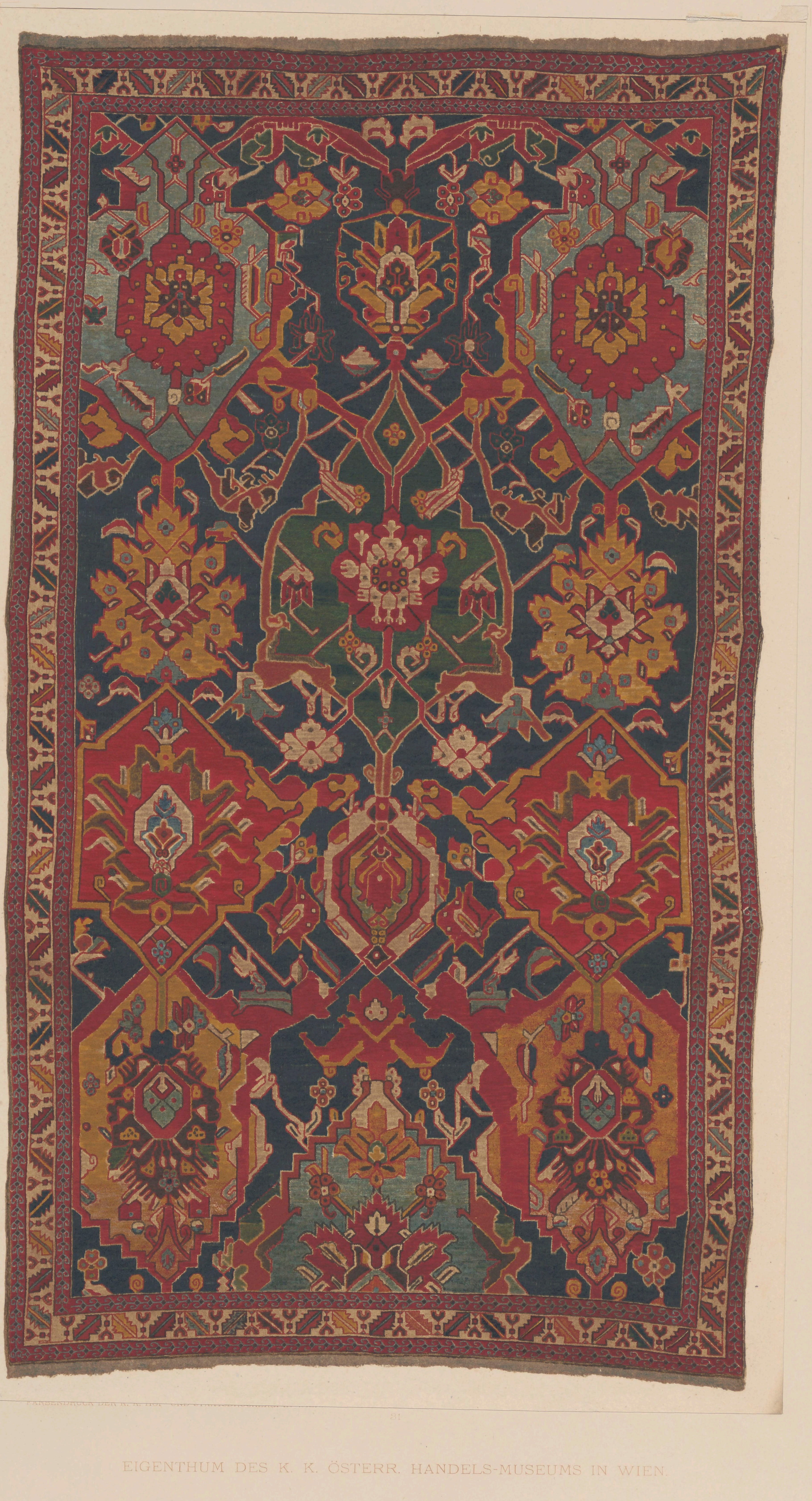
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

LÄNGE 2·97 M., BREITE 1·70 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN

31

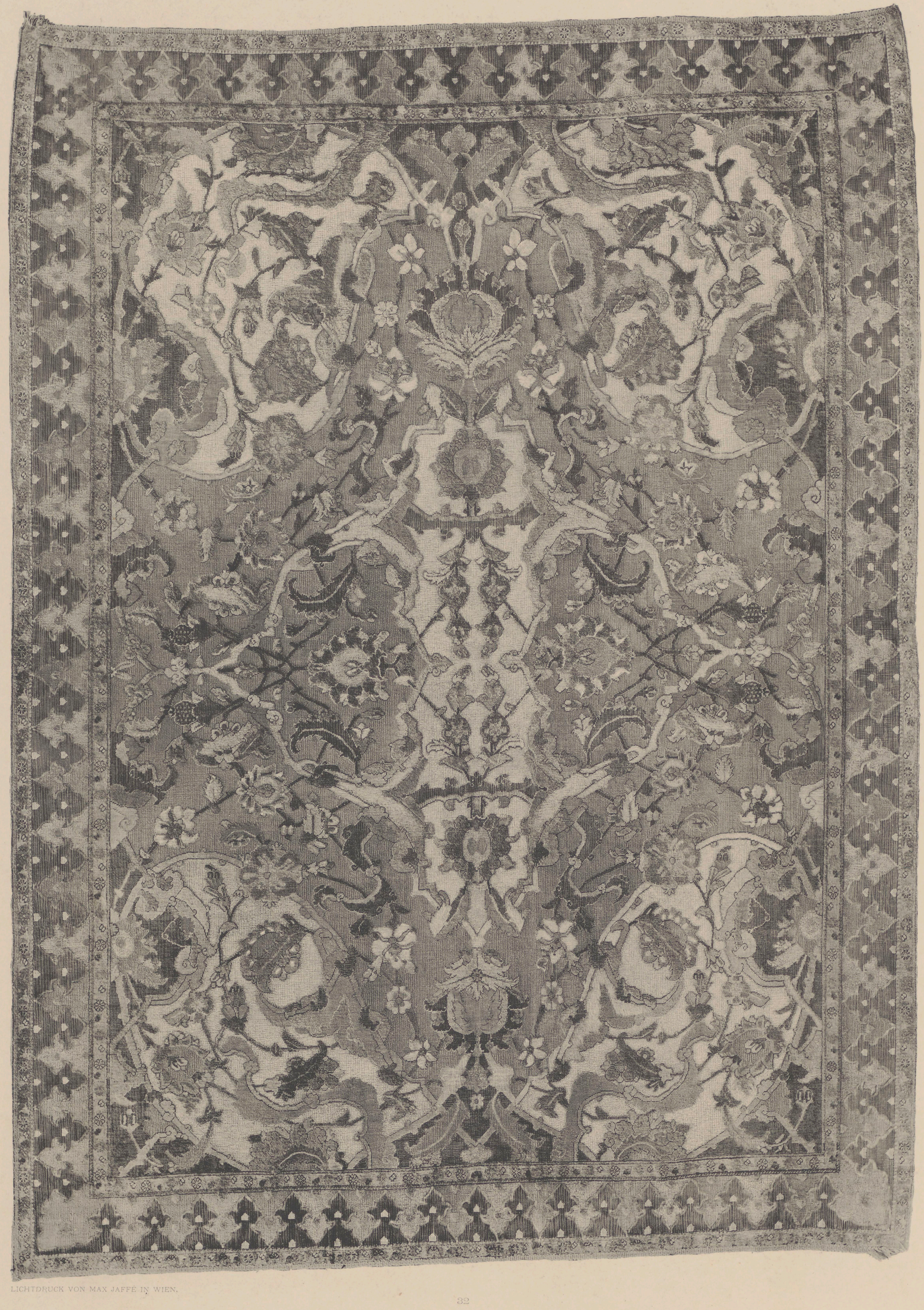
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

HÖHE 2·97 M., BREITE 1·70 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

32

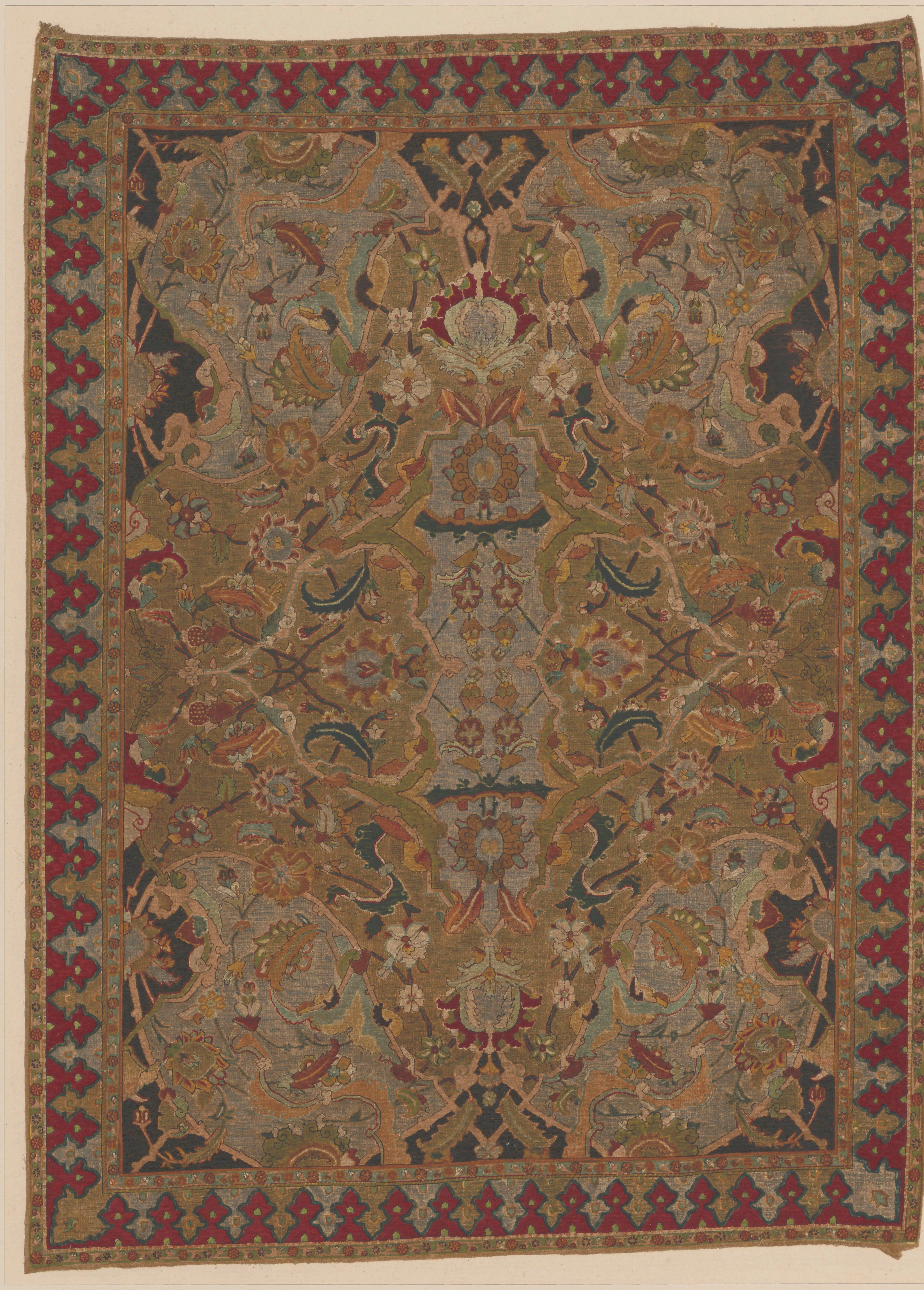
EIGENTHUM SR. ERLAUCHT DES HERRN GRAFEN ARTHUR SCHÖNBORN.

LÄNGE 2·10 M., BREITE 1·55 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

32

EIGENTHUM SR. ERLAUCHT DES HERRN GRAFEN ARTHUR SCHÖNBORN.

LÄNGE 2·10 M., BREITE 1·55 M.

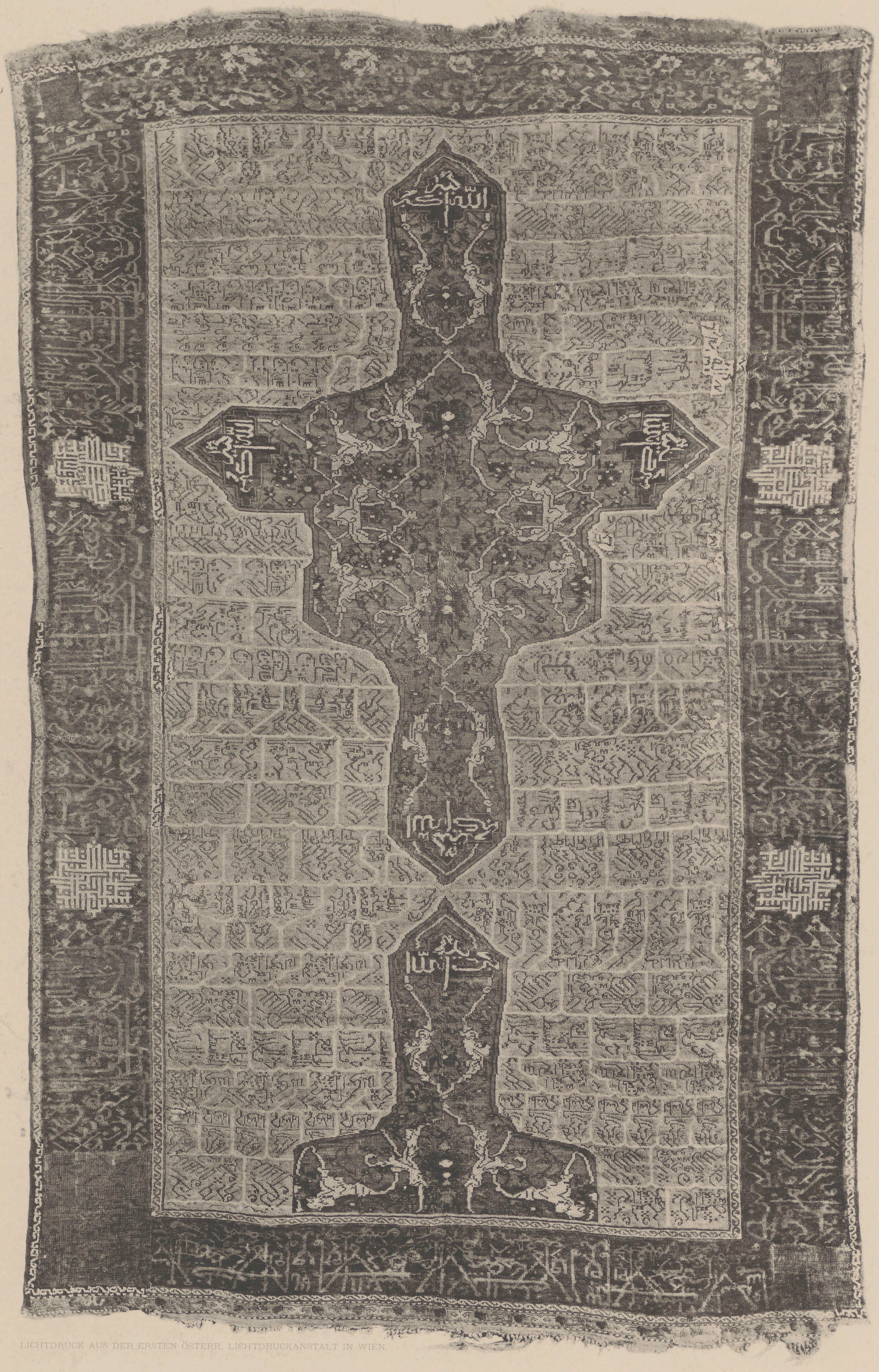
EXEMPLAR No. 88

TAFEL XXIV.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK AUS DER ERSTEN ÖSTERR. LICHTDRUCKANSTALT IN WIEN.

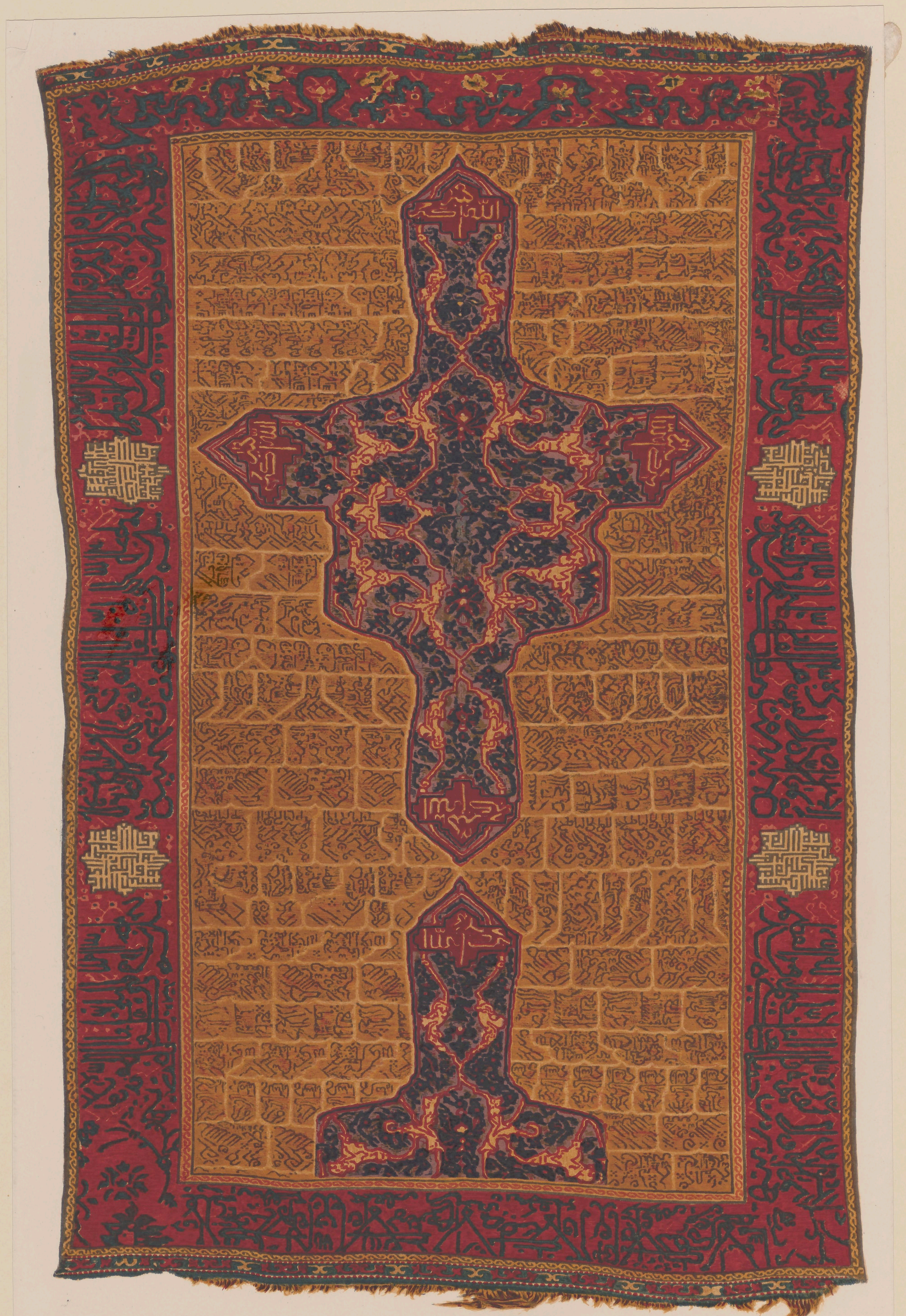
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

HÖHE 2·57 M., BREITE 1·70 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FACSIMILEDRUCK VON S. CZEIGER IN WIEN.

33

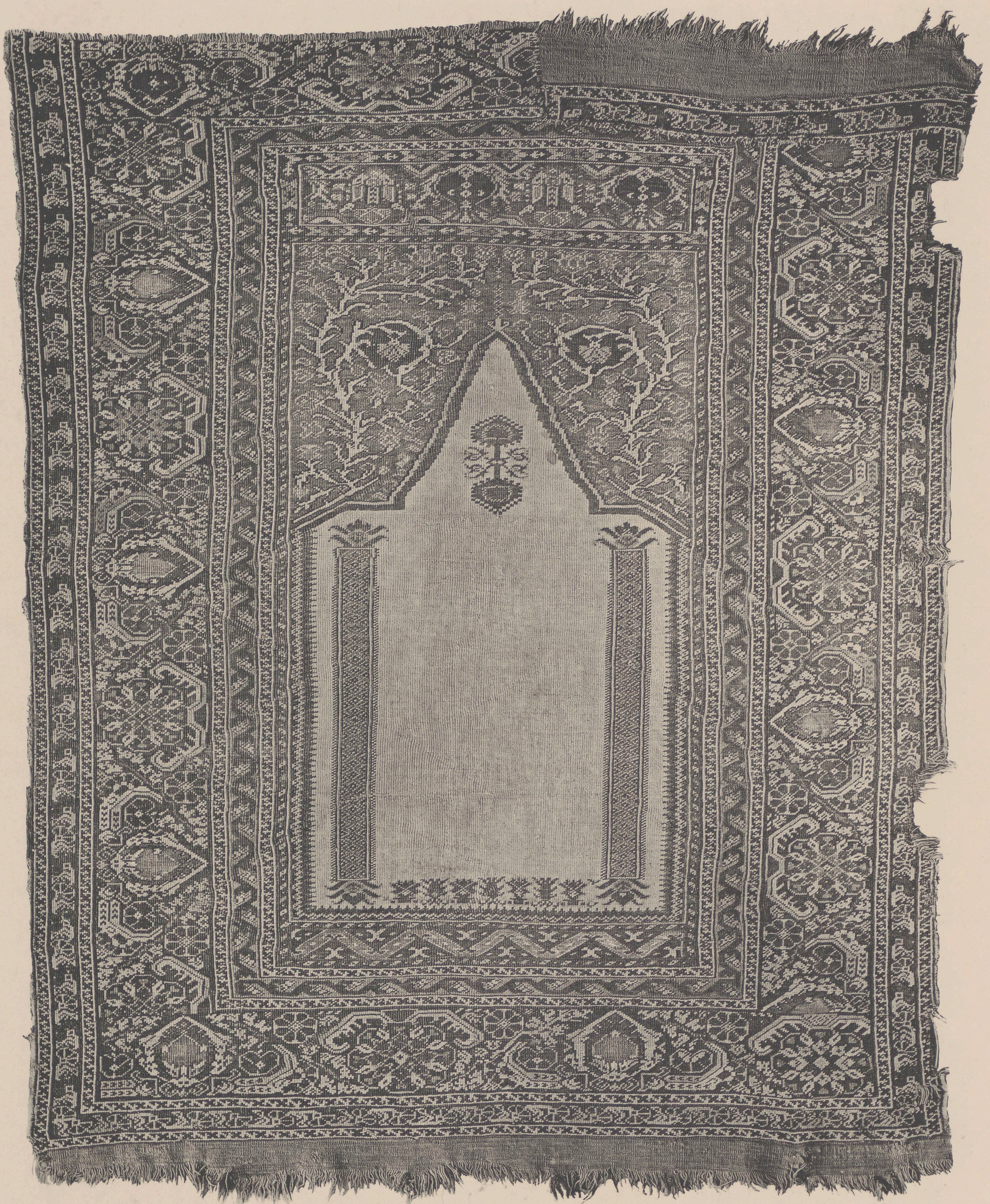
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

HÖHE 2·57 M., BREITE 1·70 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

34

EIGENTHUM DER HERREN PHILIPP HAAS UND SÖHNE.

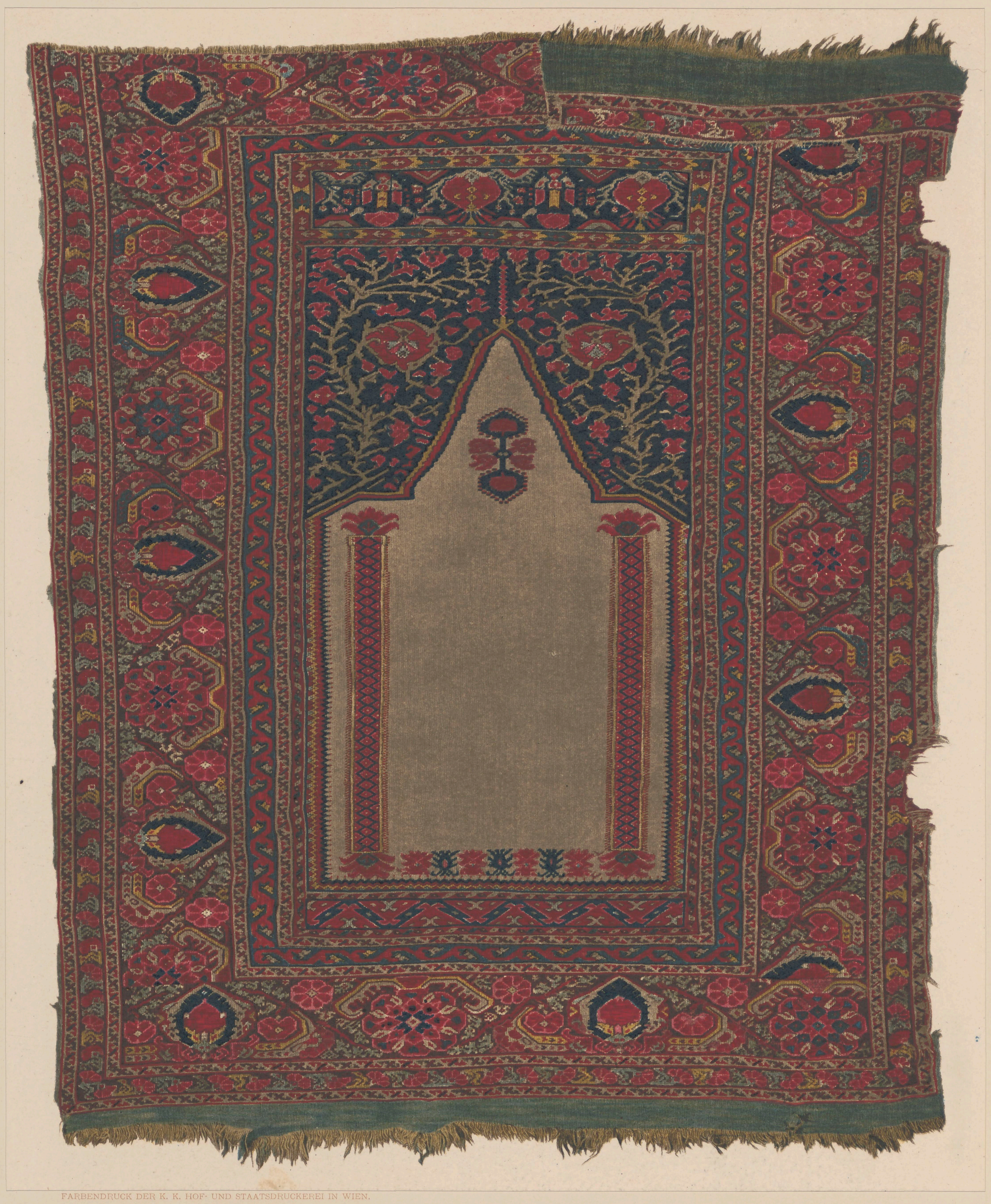
HÖHE 1·70 M., BREITE 1·25 M.

EXEMPLAR No. 88 TAFEL XXV.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

34

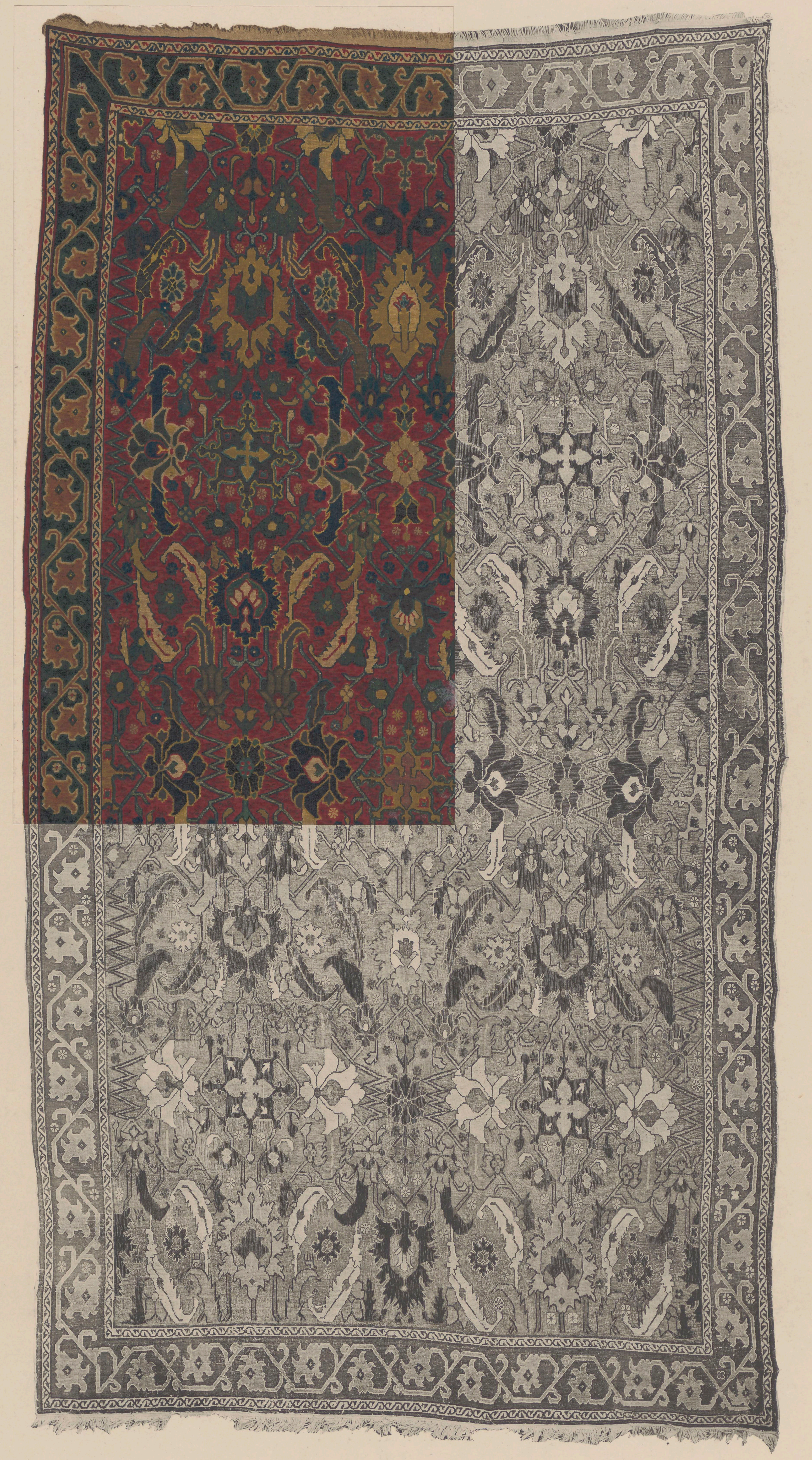
EIGENTHUM DER HERREN PHILIPP HAAS UND SÖHNE.

HÖHE 1·70 M., BREITE 1·25 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN. FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN

EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

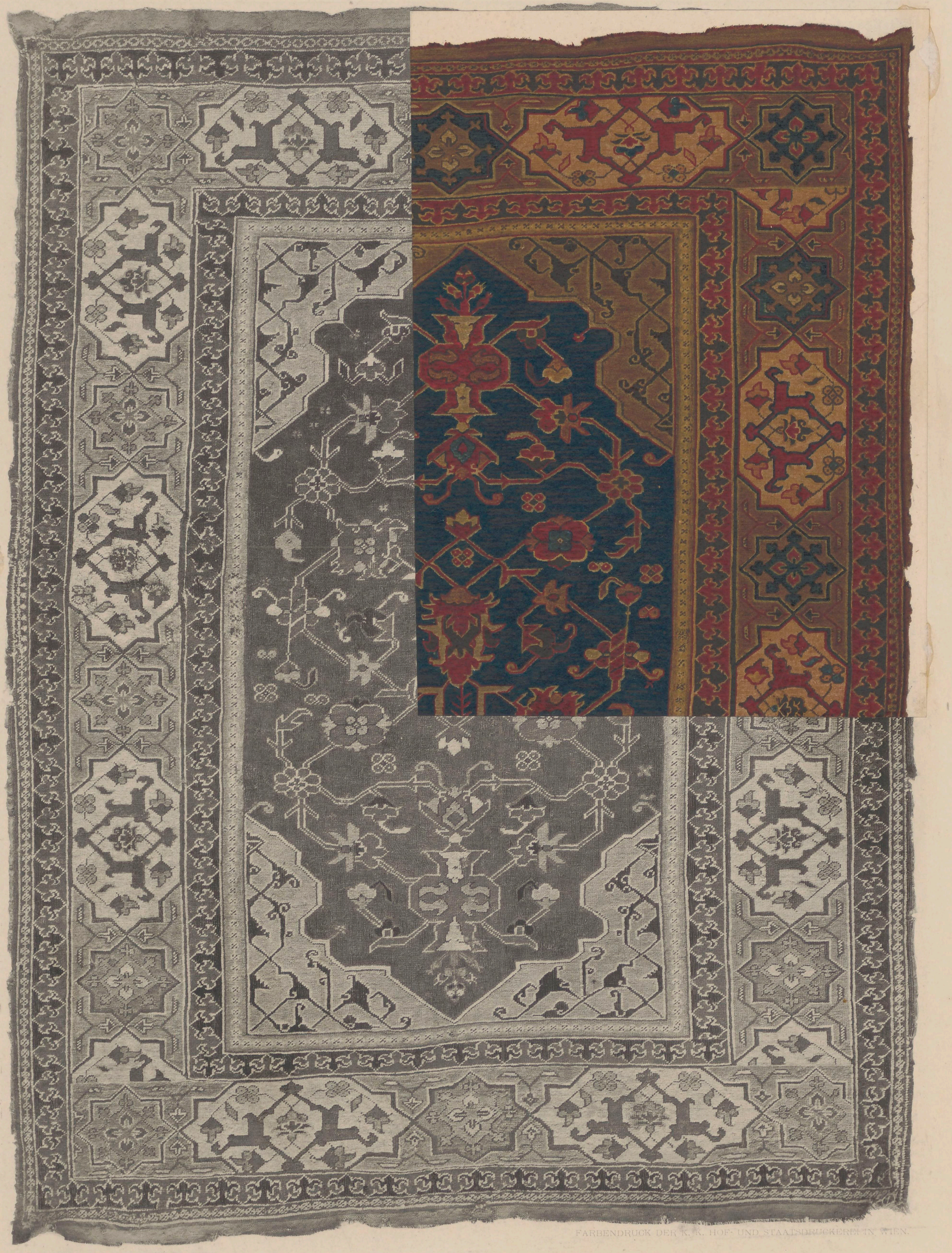
LÄNGE 3·79 M., BREITE 2·07 M.

EXEMPLAR No. 88 TAFEL XXVII

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

36

EIGENTHUM DES UNGAR. LANDES-KUNSTGEWERBE-MUSEUMS IN BUDAPEST.

LÄNGE 1·65 M., BREITE 1·30 M.

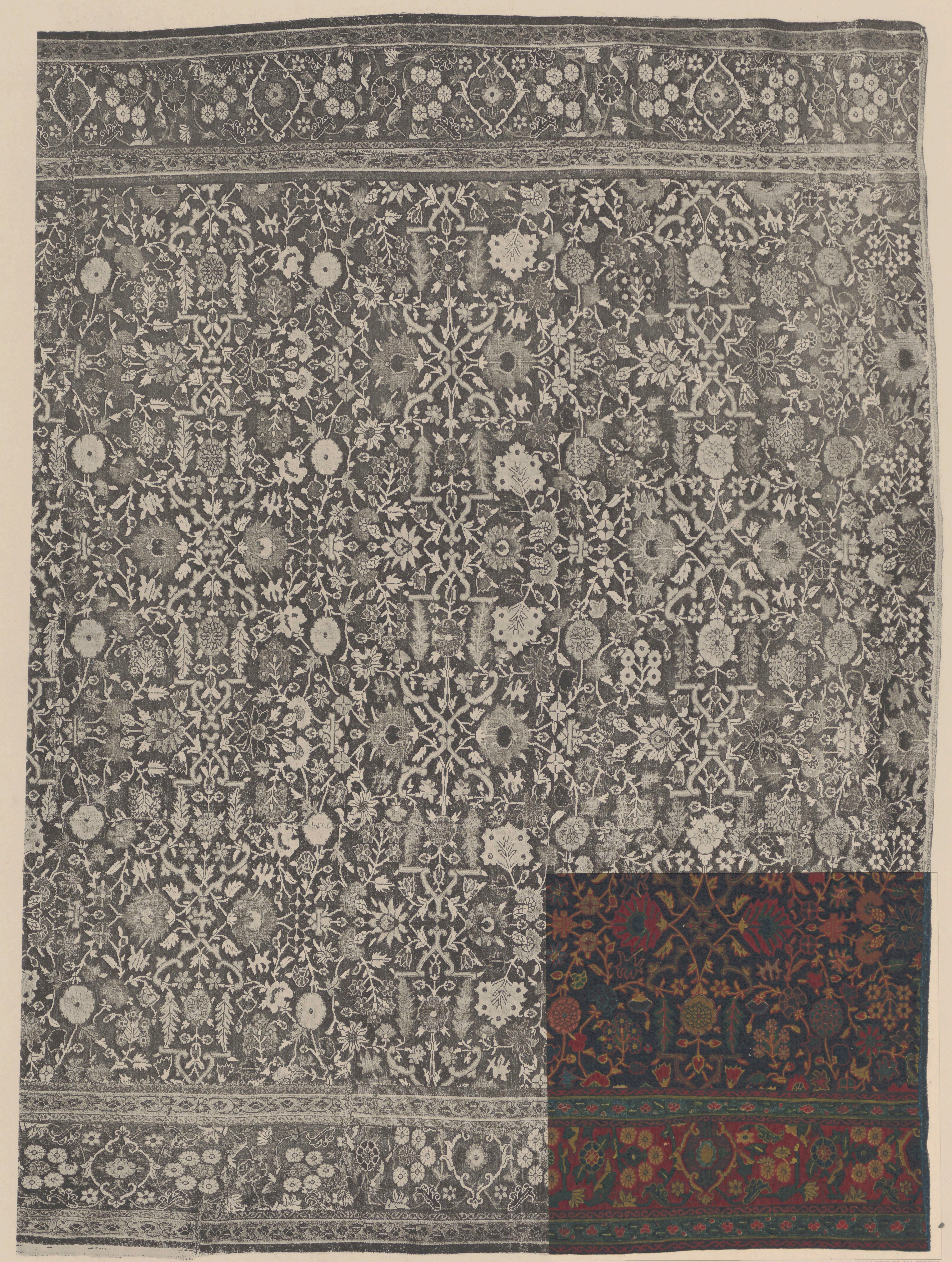
EXEMPLAR No. 88

TAFEL XXVIII

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

37

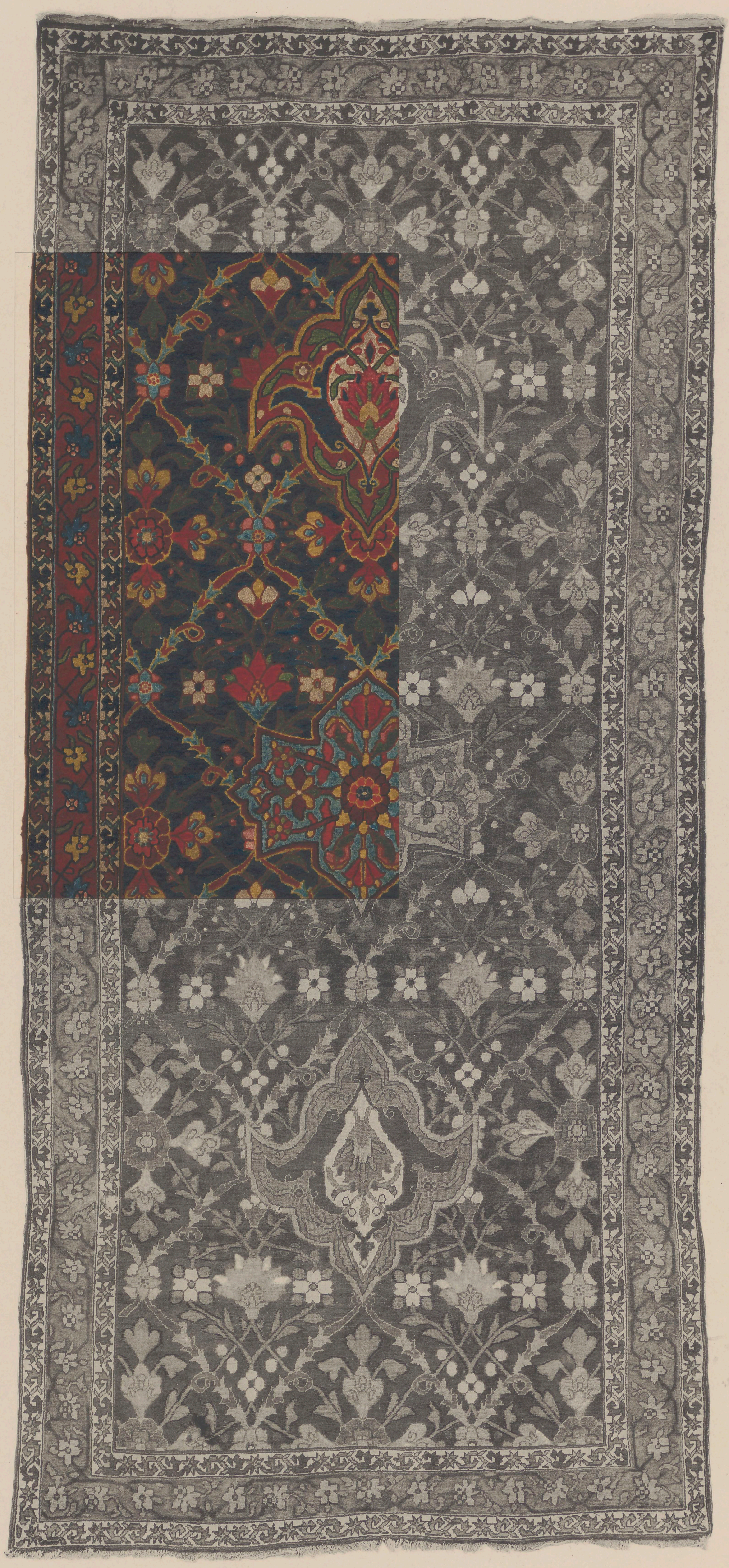
EIGENTHUM DES K. K. ÖSTERR. HANDELS-MUSEUMS IN WIEN.

LÄNGE 3·90 M., BREITE 2·65 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

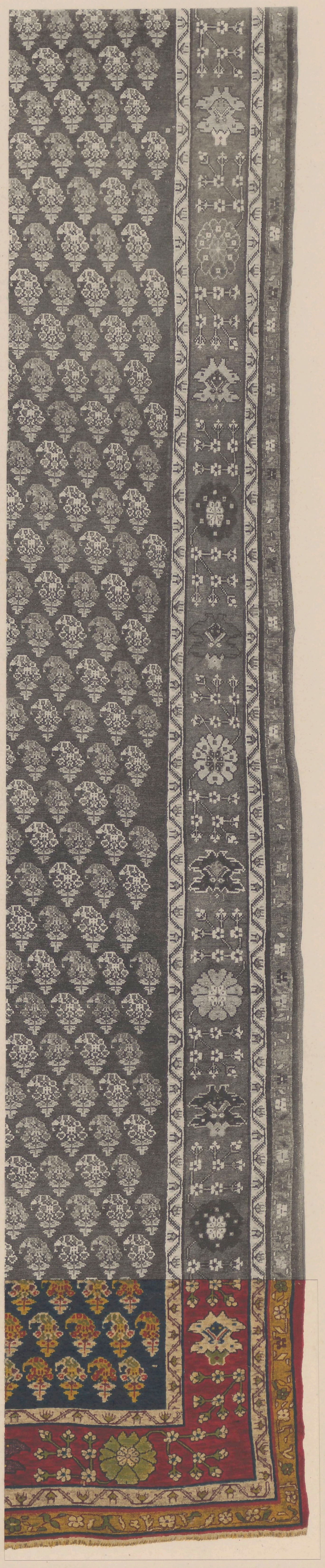
HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN

38



FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

39

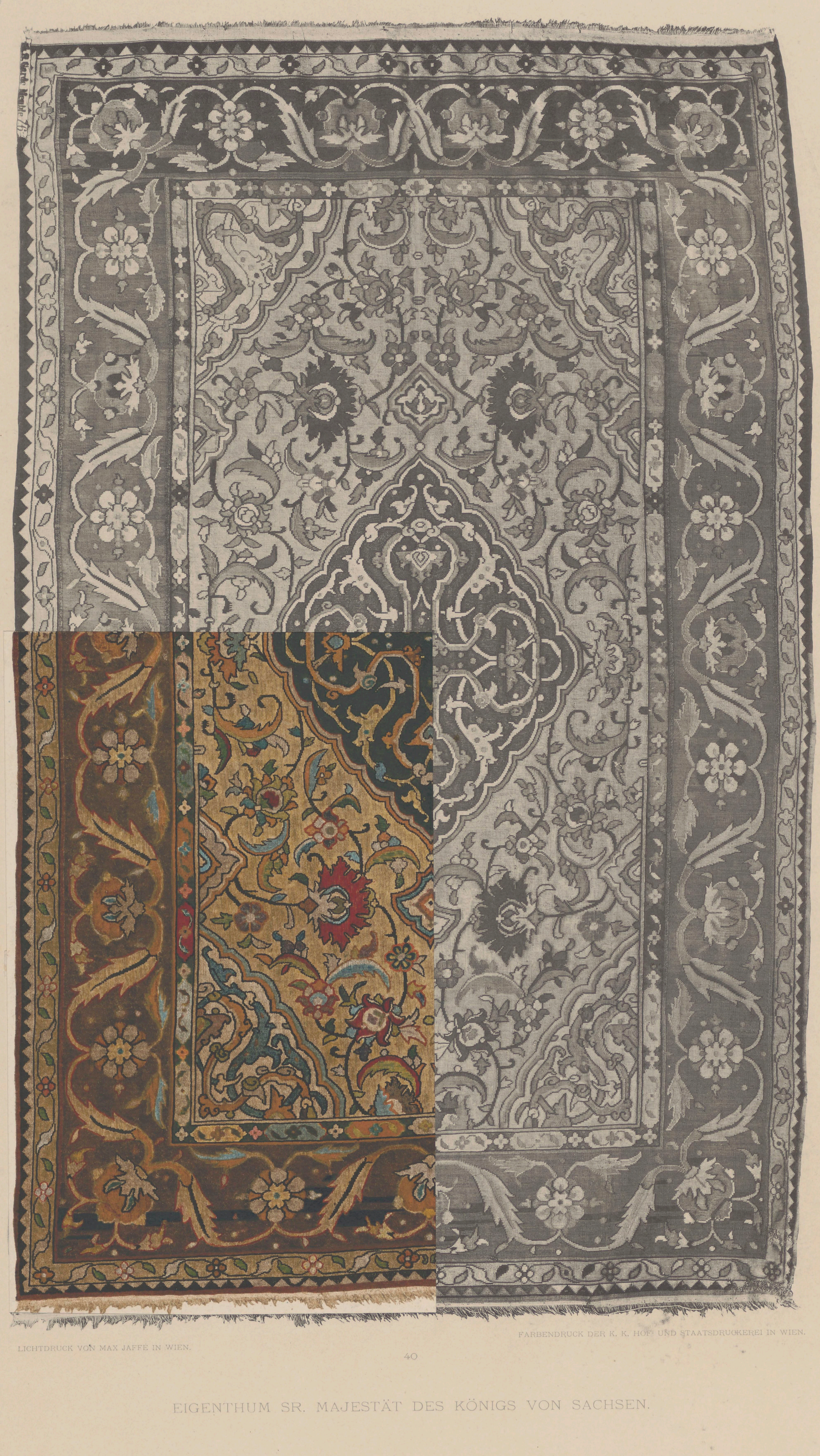
38 EIGENTHUM DES HERRN A. v. SCALA. 39 EIGENTHUM DES HERRN JAKOB ADUTT.

38 LÄNGE 3·70 M., BREITE 1·65 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

FARBENDRUCK DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI IN WIEN.

40

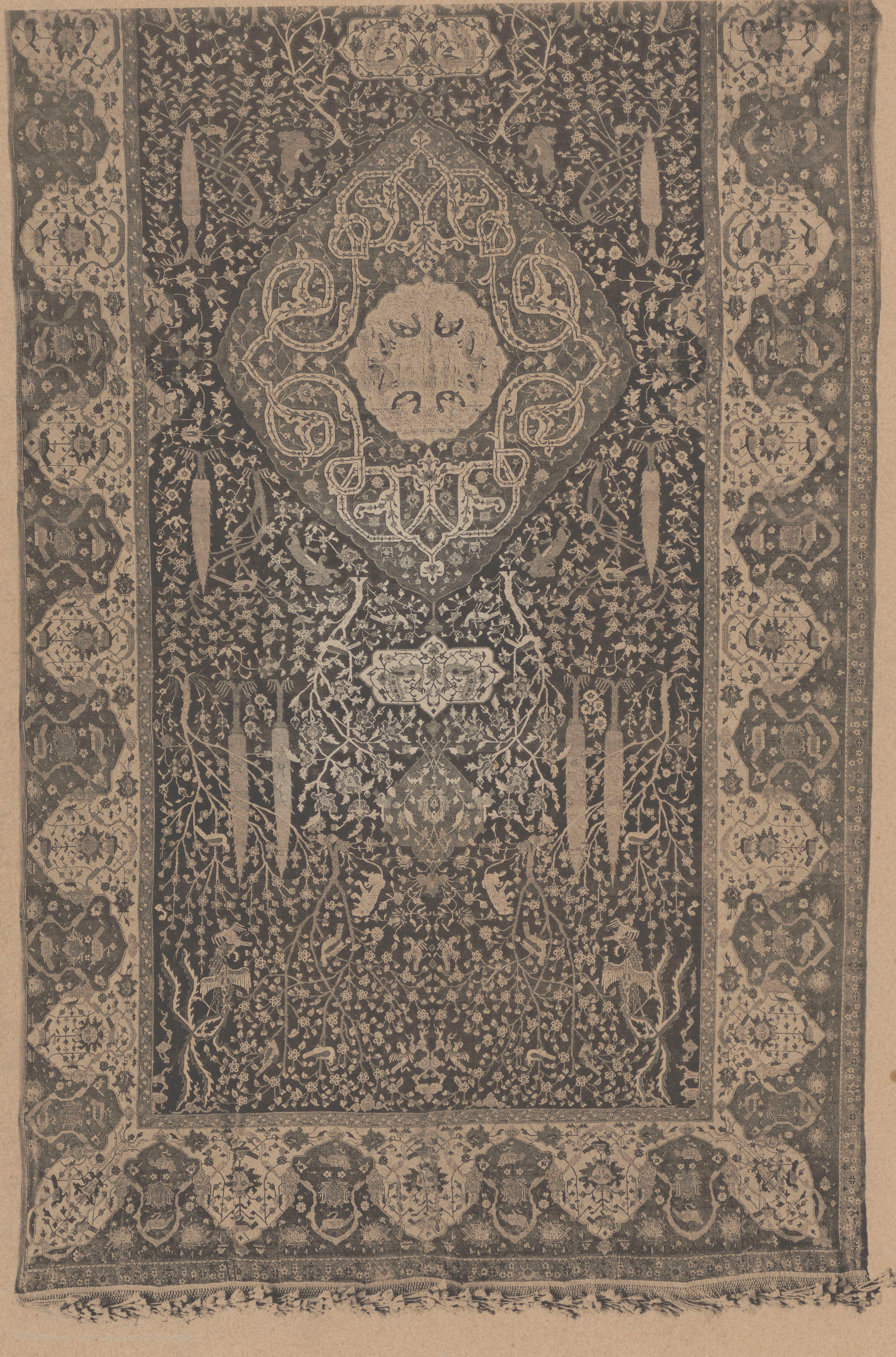
EIGENTHUM SR. MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SACHSEN.

LÄNGE 3·00 M., BREITE 1·70 M.

ORIENTALISCHE TEPPICHE

HERAUSGEGEBEN VOM

K. K. ÖSTERREICHISCHEN HANDELS-MUSEUM IN WIEN.



LICHTDRUCK VON MAX JAFFÉ IN WIEN.

41.

EIGENTHUM SEINER DURCHLAUCHT DES FÜRSTEN ADOLF JOSEF SCHWARZENBERG.

LÄNGE 3·10 M., BREITE [illegible] M.